

GEIST DER GOETHEZEIT

VON
H·A·KORFF

II

Die «Goethezeit» umfaßt für H. A. Korff die zwei Menschenalter etwa 1770 bis 1830. Mithin gehören dazu für ihn auch bereits die Vorläufer der klassischen Periode der deutschen Literatur, die Dichter des «Sturm und Drang», mit denen er sich vorzugsweise im ersten Teil seines umfassenden Werkes beschäftigt. Wird dort die Entstehungsgeschichte des «Geistes der Goethezeit» sichtbar gemacht, so behandelt der vorliegende Band die zweite Phase, die Weiterbildung der im Sturm und Drang geborenen Ideen und deren Läuterung zu ihrer klassischen Höhe. Hier wie dort geht der Autor nicht «real-historisch», sondern «ideal-historisch» vor, das heißt, die Reihenfolge der Einzelinterpretationen richtet sich für ihn nach bestimmten vorherrschenden Ideen, deren Entwicklung er im Hegelschen Sinne folgt. Dabei stellt sich ihm die Frühklassik als neue Hinwendung zum Rationalen und damit zu erneuter Anerkennung von Form- und Gestaltungsgesetzlichkeiten dar, gegen die sich die Stürmer und Dränger betont aufgelehnt hatten, während die Hochklassik in der Idee des

KORFF
GEIST DER GOETHEZEIT

II

GEIST DER GOETHEZEIT

VERSUCH EINER IDEELLEN ENTWICKLUNG
DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN LITERATURGESCHICHTE

VON

H. A. KORFF

II. TEIL

KLASSIK

4., DURCHGESEHENE AUFLAGE · 1957

KOEHLER & AMELANG

LEIPZIG

Einband- und Umschlaggestaltung durch Joachim Kölbl

Copyright 1927 und 1930 by J. Weber, Leipzig
Gesetzt aus der Caslon-Antiqua
und gedruckt im VEB Offizin Andersen Nexø, Leipzig III/18/38
gebunden durch Föste Lüddecke Böhmisch & Co.
Lizenz-Nummer 275/16/17

MARIA

zugeeignet



Digitized by the Internet Archive
in 2025

INHALT

ZWEITER TEIL

KLASSIK

Einleitung

Das Wesen der Aufgabe und die Form der Darstellung	3
--	---

ERSTES BUCH

WELTANSCHAUUNG

Vorblick	II
--------------------	----

Die beiden Quellströme der Klassik: Naturidealismus und Vernunftidealismus –
die Klassik als Synthese.

Erstes Kapitel

Naturidealismus

I. Naturgefühl	14
--------------------------	----

1. Naturgefühl von Sturm und Drang	14
--	----

Die lebendige Natur – das Lebensgefühl und seine Übertragung auf die Natur –
Spannung zwischen innerer Unendlichkeit und äußerer Endlichkeit.
Philosophische Klärung durch frühere Philosophen (Spinoza).

2. Goethes Naturhymnus (1782)	18
---	----

Die Natur als Mutter, Künstlerin, Schauspielerin – unerschöpfliche Schöpfung –
Motive des Lebens – der Sinn des Lebens – unausgesprochener Pantheismus.

II. Natur und Gott	21
------------------------------	----

3. Entwicklung des klassischen Pantheismus	21
--	----

Herders Glaubenskrise – Lessings Bekenntnis zu Spinoza – der Spinozastreit.

4. Herders „Gott“	25
Spinozas Religiosität – Umdeutung seines Substanzbegriffes in den Kraftbegriff – Ablehnung des persönlichen Gottesbegriffes – nicht Pantheismus, sondern Panentheismus – die Aufgabe der Theodizee – die Deutung des Notwendigkeitsbegriffes (Goethe „Das Göttliche“) – die Form der Natur als Zeichen ihrer Allgöttlichkeit.	
5. Schillers Theosophie	31
Die Natur als geteilter Gott – die Liebe als Rückkehr der Kreatur zur göttlichen Einheit.	
6. Goethes Pantheismus	34
Die Spinozastudie – „Gott, Gemüt und Welt“ – die Kosmogonie in „Dichtung und Wahrheit“ – die beiden Grundprinzipien des Lebens.	
III. Naturforschung und Naturphilosophie	39
7. Naturgefühl und Naturphilosophie	39
Verhältnis von Goethes und Herders Naturphilosophie – Grundideen – erkenntnistheoretischer Charakter der Naturphilosophie.	
8. Die Monadenidee	43
Vermittlung zwischen Pantheismus und Naturphilosophie – Monaden als Samenkörner Gottes – das Leben als Drang zur Entwicklung der Monade – Begriff der Monade bei Herder und Goethe.	
9. Organisationsprinzipien der Natur	47
Physikalische, organische Organisationsprinzipien – Einverleibung und Assimilation – Wachstum (Goethes Metamorphose der Pflanze) – das Wesen des Keimes.	
10. Goethes Morphologie	52
Die Tatsachen der vergleichenden Osteologie in Goethes Auffassung – Typus und Metamorphose als konstitutive Naturprinzipien – das Gesetz in der Abwandlung, bewegliche Ordnung.	
Bedeutung dieser Ideen: Die Natur als Verbindung von Irrationalismus und Rationalismus – Verhältnis zur Deszendenzlehre.	
11. Das Stufenreich der Schöpfung	59
Das Stufenreich als Ausdruck der Steigerungstendenz der Natur – Herders Naturphilosophie in den „Ideen“: die Entwicklung zum Menschen als Entwicklung zu Freiheit und Vernunft – übermenschliche Lebensformen.	
12. Die Entwicklung der Wesen durch das Stufenreich der Schöpfung	66
Das Menschenleben eine Vorbereitung zu höherer Lebensform – Wiederverkörperung und Höherverkörperung.	

Zweites Kapitel

Vernunftidealismus

1. Die Bedeutung der Kantischen Philosophie im Zusammenhange der Goethezeit 71
Befreiung vom Intellektualismus – Verhältnis zwischen Kant und der Klassik.
2. Vorkantischer Skeptizismus 73
a) In der Philosophie, b) im Kampfe gegen die Theologie (Lessing) – der Symbolcharakter der „Wahrheit“ – Bewertung der historischen Religionen – Schillers philosophische Briefe – Kants Skeptizismus.
3. Die Kritik der reinen Vernunft 78
Die Existenz von Erkenntnissen a priori – die Grundidee zu ihrer Erklärung – Ausföhrung dieser Idee in der transzendentalen Ästhetik, Logik und Dialektik – Entscheidung zwischen Dogmatismus und Skeptizismus – die ewigen Irrtümer des Menschengestes.
4. Ihre Bedeutung als Erkenntnistheorie 84
Zusammenfassung und Erläuterung – Erkenntnis als Formung – Befreiung des Glaubens von der Autorität des Wissens, d. h. Überwindung der Aufklärung.
5. Die Hauptmotive der Kantischen Weltanschauung. 89
Unterscheidung von Erscheinungswelt und Ding an sich – die Erscheinungswelt keine Offenbarung, sondern eine Verhüllung der Welt an sich.
Die weltchöpferische Kraft des Geistes – theoretische und praktische Vernunft.
Der Dualismus: Sinnlichkeit und Verstand – Verstand und Vernunft – Geist und Ding an sich bzw. innerer Dualismus der Weltwurzel – Gegensatz zum Pantheismus.
6. Kants Weltanschauung im Zusammenhang der Geistesgeschichte 96
Die neue Rationalisierung des Irrationalismus.
Vernunftidealismus und Naturidealismus: ihr gemeinsamer Idealismus – aber Gegensatz zwischen Dualismus und Monismus – Herders Kampf gegen Kant.
Die Klassik als Synthese: Entwicklungscharakter dieser Synthese – Klassik und Romantik – Kant.
7. Kants Kritik der Urteilskraft 106
Die Urteilskraft als Synthese von Verstand und Vernunft – der Naturidealismus als Synthese von Natur und Freiheit – imaginärer Charakter dieser Synthese.
Das Reich der Urteilskraft: der Organismus und die natürliche Zweckmäßigkeit.
Kants rationalistische Grundposition.

ZWEITES BUCH

LEBENSANSCHAUUNG

Erstes Kapitel

Naturidealismus

- I. Von der natürlichen zur sittlichen Humanität 115
1. Die natürliche Humanität von Sturm und Drang 115
 Wiederherstellung des Renaissanceideales der vollen ungehemmten Lebensentfaltung, der Eigenwert der Sinnlichkeit und der zweifelhafte Wert der Vernunft Herrschaft – die nicht mehr eudämonistische, sondern idealistische Grundeinstellung als Voraussetzung.
 Das Humanitätsideal des Naturmenschen – der naive und der sentimentalische Naturmensch.
 Die inneren Schranken der natürlichen Humanität: der faustische Mensch und die Tragik seines Lebens – die titanische Lebensbejahung – die Kunst als Überwindung der Schranken der natürlichen Humanität.
2. Die sittliche Humanität der Frühklassik (schematische Übersicht) 127
 Freiwillige Selbstbeschränkung aus höheren Motiven – Gefühl für qualitative Wertunterschiede; das bessere Selbst; sittliches Streben nach Ausbildung unseres besseren Selbst; Läuterung und Selbstüberwindung – Ableitung der menschlichen Bestimmung aus seinen natürlichen Gattungseigenschaften: Humanität als das Rein-Menschliche – höchste Leistung der Humanität: Selbstlosigkeit, Überwindung des Glücksanspruchs, Dienst an der Idee.
- II. Humanitätsphilosophie 132
3. Lessing 132
 Entwicklung des Menschengeschlechts zur Moralität und zur vollendeten sittlichen Humanität – die verbindende Kraft des Humanitätsgefühls (Freimaurerei).
 Die Metaphysik der Humanität in Schillers Theosophie des Julius.
4. Herder 135
 Naturphilosophische Methode seiner Humanitätsphilosophie – die Bedeutung des aufrechten Ganges des Menschen – die Eigentümlichkeit seines Gehirns.
 Das allgemeine Wesen der menschlichen Vernünftigkeit – nähere Bestimmungen der Humanität – besondere Bedeutung von Religion und Idealismus – der Mensch zu nichts anderem als zur Humanität bestimmt.
 Mittel zur Erweckung und Entwicklung der Humanität: a) das Problem der Stiftung der ersten Kultur, b) der natürliche Zwang zur Humanität als der Grundlage der Wohlfahrt.
 Die Glückseligkeit als inneres Maß der Humanität.

III. Humanitätsdichtung	147
5. Nathan der Weise	147
Grundmotiv: Versöhnung der Gegensätze – Vorurteilslosigkeit gegen Andersgläubige das Leitmotiv des dramatischen Dialogs – Selbstlosigkeit und Gottergebenheit als wichtigste Bestimmungen der Humanität – Unterschied des Ethos von Lessings früheren Dramen – Verbrüderung.	
6. Iphigenie auf Tauris	155
Nathan und Iphigenie – der Durchbruch der Humanität im Geschlecht der Tantaliden, die Überwindung der Blutrache – Iphigeniens Humanität – die Macht ihrer Humanität über die Barbaren und Orest – Schranken der Macht der Humanität im Wirrsal der Leidenschaften – der Kampf um den Glauben an die Humanität – Iphigeniens Schwächeanfall und sein tieferer Grund – Iphigeniens Selbstüberwindung und der Sieg ihres Humanitätsglaubens.	
7. Torquato Tasso	168
Die „Geselligkeit“ als Prüfstein der Humanität – die Bedeutung der Frau – Wesen des klassischen Gesellschaftsideals. Goethes klassisches Urteil über den Gegensatz von Dichter und Gesellschaft – Tassos allgemeine Schuld – seine doppelte Tragik – das Drama ein rein ideelles Ringen um die Gunst der gebildeten Gesellschaft zwischen Dichter und Weltmann – ihr Streit keine Intrige, sondern Symptom ihres menschlichen Gegensatzes – Tasso verliert den Kampf, indem er sich in seiner Unvernunft enthüllt – die tragische Schlußwendung. Tassos sittliche Zernichtung und seine Demütigung vor Antonio.	
8. Goethes Gedichte	183
Das Lebensgefühl in den Gedichten des jungen Goethe – An Schwager Kronos – die sittliche Humanität in den Gedichten des frühklassischen Goethe – An den Mond, Ilmenau, Das Göttliche – die beiden Genien der sittlichen Humanität: die die Frau und die Kunst – Gedicht an Charlotte von Stein, Die Zueigung.	

Zweites Kapitel.

Vernunftidealismus

I. Die Kantische Ethik.	192
1. Allgemeine Bedeutung im Zusammenhange der Geistesgeschichte	192
Keine neue Ethik, sondern Formulierung des sittlichen Idealismus der Goethezeit mit neuen Begriffen und neuer Begründung – allgemeine Gleichheit und Verschiedenheit zwischen dem sittlichen Idealismus Kants und Herders.	
2. Das Wesen des sittlichen Handelns	195
Gegensatz zwischen Sittlichkeit und Eudämonismus – der eudämonistische Charakter aller Gefühle, Ablehnung der Temperamentstugend – Achtung vor dem Sittengesetz oder Pflichtgefühl als einzigem sittlichen Motiv – der formalistische Charakter der Kantischen Ethik und dessen tiefere Bedeutung.	

3. Metaphysik der Sittlichkeit	199
Die Sittlichkeit als Ausdruck der absoluten Vernunft, d. h. unserer metaphysischen Freiheit – Person und Persönlichkeit, die Menschheit im Menschen.	
4. Der kategorische Imperativ und sein tieferer Sinn	202
Idealistische Überwindung des sittlichen Individualismus trotz faktischer Geltung individueller Ideale – das Gesetz der Menschenwürde.	
II. Schillers Helden- und Tragödienideal	206
5. Der junge Schiller	206
Grundrichtung: das Ideal der Größe – grundsätzlicher Amoralismus bei starker faktischer Betonung moralischer und ideologischer Motive – die Kraft und die Kraftprobe – Begeisterung durch Ideen – Erhabenheit über eudämonistische Motive – der Sieg über die eingeborene Sentimentalität.	
Das tragische Schicksal und seine Gründe: der äußere Widerstand der Welt, die innere Unzulänglichkeit des Helden – die Weltgeschichte als Weltgericht und das Weltgericht als ästhetisches Schauspiel.	
6. Der Durchgang durch die Kantische Philosophie	214
Mittelstellung des Don Carlos und der philosophischen Briefe – Umbildung des natürlichen Ideals der „Größe“ zum moralischen Ideal der „Erhabenheit“ – das Handeln nicht aus Begeisterung, sondern aus Pflicht – äußere und innere Freiheit – naturalistische und metaphysische Tragödie.	
Die Theorie der Tragödie: das Leiden und die Erhebung – ihr Gegenstand nicht nur der moralische Wille, sondern der Wille schlechthin – die menschliche Bedeutung der Tragödie.	
7. Wallenstein	226
Der philosophische Grundcharakter der klassischen Tragödie im allgemeinen.	
Erstes Motiv des Wallenstein: die Gestalt des genialen, von dämonischem Ehrgeiz getriebenen, aber gewissenlosen Feldherrn.	
Zweites Motiv: die äußere Fatalität in der Entstehung der Schuld.	
Drittes Motiv: die innere Schuld der Gesinnung.	
Viertes Motiv: die allgemeine Tragödie des politischen Realismus.	
Fünftes Motiv: Realismus und Idealismus, Wallenstein und Max – der Fluch des Realismus und die Tragik des Idealismus.	
Sechstes Motiv: der Fluch der Schuld – Wallensteins äußerer und innerer Untergang an der Moralität der Welt – die Verblendung.	
Siebentes Motiv: die Erhabenheit im Unglück.	
Wallenstein als Prinzipientragödie und als Tragödie des Lebens.	

8. Die Hauptmotive der klassischen Tragödie 249

Allgemeiner Charakter von Schillers klassischer Tragödie: die philosophische Form und der historische Stoff in ihrer tieferen Bedeutung – Spielarten des klassischen Dramas und ihre Technik.

Die Grundmotive von Schillers dichterischer Schau: das tragische Schicksal und die Weltmacht des Göttlichen – das Menschenlos.

Maria Stuart: ihr moralischer Sieg über die Siegerin – die moralische Überwindung des Schicksals.

Jungfrau von Orleans: die Kraft des reinen Idealismus – der natürliche Rückfall in die Sterblichkeit – die freiwillige Buße.

Braut von Messina: das Motiv des Schicksals und des Orakels in seiner tieferen Bedeutung – die sittliche Berichtigung des Schicksals.

Wilhelm Tell: der Sieg der gerechten Sache über den Bösen – die Macht der sittlichen Notwendigkeit in der Welt.

Drittes Kapitel

Das Ideal der Schönheit

I. Die Idee der schönen Humanität 268

1. Allgemeine Grundlegung 268

Rückblick auf die Frühklassik – Gegenbewegung gegen die einseitige Moralisierung des Humanitätsideals – Harmonie zwischen Trieb und Gesetz als natürliche Norm – Schönheit als natürliche Gesetzmäßigkeit – naive und bewußte Schönheit – der Sinn der Antike.

2. Schillers Theorie der schönen Humanität 273

Schönheit als höchste Forderung von Schillers Wesen – allgemeiner Charakter seiner Schönheitstheorie.

Schönheit eine Form der Freiheit, nämlich Freiheit von dem Widerstreite unserer Naturen.

Die Kalliasbriefe: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung, moralische Schönheit, Schönheit als Freiheit in der Gesetzmäßigkeit.

Anmut und Würde: Schönheit ist Einheit des Menschen mit sich selbst – Schönheit höher als Moralität – schöne Seele – höchste Vollendung ist Vereinigung von Schönheit und Erhabenheit.

Briefe über die ästhetische Erziehung: der Begriff der Totalität, Aufgabe der ästhetischen Kultur, sie wiederzugewinnen – Stofftrieb, Formtrieb und Spieltrieb – Schönheit ist Totalität, Gleichgewicht und dadurch Freiheit.

Die ästhetische Humanität eine geläuterte Form des Sturm-und-Drang-Ideals.

3. Das „klassische“ Vorbild schönen Menschentums: Die Griechen	290
Der Hellenismus und sein Motiv.	
Wandel in der Auffassung des Griechentums: Winckelmann – Sturm und Drang – Frühklassik, insbesondere Herder – Hochklassik, insbesondere Schiller, Humboldt, Fr. Schlegel – Goethe (Winckelmann und sein Jahrhundert).	
4. Goethes klassische Lebensform (Italien)	302
Vergeistigte Sinnlichkeit, ästhetische Weltauffassung – Einheit von innerem Gesetz und Weltgesetz – der wiedergeborene Grieche.	
II. Die dichterische Gestaltung schöner Humanität	308
5. Seelenfrieden im Sinnenglück (Römische Elegien)	308
Römische Elegien: die Poetisierung des Erotischen.	
Alexis und Dora, Hermann und Dorothea: die Schönheit unschuldiger Liebe in ihrer natürlichen Norm.	
6. Gedichte aus dem Motivkreise der schönen Humanität	314
Schillers philosophische Gedichte: Der Tanz – Die Geschlechter – Würde der Frauen – Die Götter Griechenlands – Die Künstler – Das Glück – Der Genius – Das Ideal und das Leben – Der Spaziergang – Das Eleusische Fest – Das Lied von der Glocke.	
7. Individuum und Gemeinschaft (Wilhelm Meister)	322
Schönheit als Ausgleich von Individuum und Gesellschaft.	
Die Idee von Wilhelms Wesen: Monade und innere Unendlichkeit – äußere Unbestimmtheit und Widerstreben gegen eine berufliche Bestimmung (Widerbürglichkeit) – Ideal der harmonischen Ausbildung und der Totalität.	
Der Lebenssinn von Wilhelms künstlerischer Neigung: Bohèmeleben und Phantasieerleben – Sinn des Schauspielertums.	
Äußere und innere Enttäuschung Wilhelms vom Schauspielertum.	
Die Lebensauffassung der Klassik kein Ästhetizismus.	
Das Ideal des tätigen Lebens und seine Begründung: positiver Wert von Entsagung und Beschränkung – Monade und Individualität, unbestimmte Wünsche und bestimmte Triebe – Totalität durch Gemeinschaft – Überwindung des Individualismus – Schönheit als Bürgerlichkeit.	
Wirklichkeitsstufen schöner Humanität: das Ideal der schönen Seele – Wilhelm am Ende seiner Lehrjahre.	
Bedeutung der Kunst im praktischen Leben: die Kunst als inneres Bildungselement des Lebens – die soziale Funktion der Kunst.	
Das Unbefriedigende der Schönheitsidee: die Bedeutung Mignons für das Weltbild des Romans.	

8. Ordnung und Umsturz (Hermann und Dorothea) 341
 Die Ordnung als Naturidee – Spannung zwischen allgemeinem und individuellem Gesetz im Individuum.
 Hermann und Dorothea: Idee der Familie, Familiensinn, Ehe als Familienangelegenheit – die Fabel als Probe auf die Macht des Familiensinns, Blut und Ordnung – Hermann – Dorothea.
 Ordnung und Umsturz: Grund für Goethes Ablehnung der französischen Revolution bzw. der Revolution überhaupt.
9. Ordnung und Leidenschaft (Die Wahlverwandtschaften) 353
 Grundgesinnung der Klassik – das Problem und die Menschen – Grund für die Heiligkeit der Ehe – Liebesleidenschaft als bloße Naturgewalt.
 Gewalt der Leidenschaft über Eduard und über Ottilie – Ehrfurcht vor der Idee als tieferer Grund für Charlottens Widerstand gegen eine Scheidung – Ottiliens Erwachen zu dem ihr eingeborenen Gesetze der Ordnung – der Kampf mit dem Verhängnis.
 Das Lebensgefühl der „Wahlverwandtschaften“: tragische Antinomie von Ordnung und Leidenschaft.
 Persönliches Verhältnis Goethes zu Ordnung und Leidenschaft – die Marienbader Elegie.

Viertes Kapitel

Die Idee der faustischen Humanität

Faust II

1. Die Idee der Entwicklung 370
 Ihre Bedeutung für die Dichtung – ihr Ziel die dauernde Befriedigung – das paradoxe Resultat von Fausts Versuchen: innere Befriedigung trotz äußerer Nichtbefriedigung.
2. Unmöglichkeit der äußeren Befriedigung 374
 Helena nur eine Scheinbefriedigung – auch die Tat keine dauernde Befriedigung – „er unbefriedigt jeden Augenblick“.
3. Möglichkeit einer inneren Befriedigung 378
 „Schöpfungsgenuß von innen“ nur die letzte Illusion – Gespräch mit der Sorge: Befriedigung durch das Leben trotzdem, Bedeutung der Sorge in Fausts Leben, Furchtlosigkeit des dämonischen Menschen, auch keine Sorge um das Jenseits, Freiheit von und zu allen Illusionen – Fausts Lebensgläubigkeit, die sittliche Befriedigung.
4. Der Ausgang der Wetten 384
 Ideelle und reale Bedeutung der Wette für das Drama – Faust verliert seine Wette – Mephisto verliert seine Wette – der Herr gewinnt seine Wette.

5. Fausts Rechtfertigung vor Gott 388

Dichterische Notwendigkeit einer objektiven Rechtfertigung von Fausts subjektiver Befriedigung – Fausts Verbrechen – Rechtfertigung durch das ewige Streben – die Idee der Gesinnungsethik – die Einbeziehung des Irrtums in das Lebensgesetz – das persönliche Schicksalsgesetz – mit Hilfe des Teufels zu Gott – die nachträgliche Rechtfertigung der Schuld (Gretchen).

Verhältnis der faustischen zur schönen Humanität: Ausgleich zwischen Entsagung und Erfüllung, Pflicht und Neigung – Schönheit des Lebens kein Zustands-, sondern ein Bewegungsgesetz.

Christliche und faustische Religion.

DRITTES BUCH

KUNSTANSCHAUUNG

Vorblick 401

Die beiden Entwicklungsreihen Naturidealismus und Vernunftidealismus – Goethes Kunstphilosophie – Kants Philosophie des Schönen – Schiller verbindet Kant und Goethe – Herders Kampf gegen Kant – Theorie der Dichtung.

Allgemeine Theorie des Schönen und der Kunst

I. Vom Naturalismus zum Naturidealismus (Goethe) 404

1. Die Kunstgesinnung von Sturm und Drang 404

Bildungstrieb – beichten und verewigen – Natur in der Auffassung des Subjekts.

Naturalismus: die ganze Natur – Lebendigkeit der Natur (Individualität, Wirklichkeit, Unendlichkeit).

Das Problem der Kunstform: Gegensatz von Kunst und Natur.

2. Die Entwicklung des Gegenstandsproblems. 409

Grundideen der klassischen Kunstgesinnung: nicht die Lebendigkeit, sondern die Gesetzlichkeit des Lebens idealer Kunstgegenstand – und zwar die überindividuelle Gesetzlichkeit – nicht Wirklichkeit, sondern Wahrheit – Kunst als Vollendung der Natur – Gesetzmäßige Freiheit (Idealität) – freie Gesetzlichkeit, Schönheit.

Nachahmung der Natur, Manier und Stil: Vergleich dieser Begriffe mit den analogen der Kunstgesinnung von Sturm und Drang – Erkenntnis als Voraussetzung der Kunst – das „Wesen der Dinge“.

Die Propyläen und ihr Kampf gegen den Naturalismus: Unabhängigkeit der Kunst von äußeren Lebensbedingungen.

Der Sammler und die Seinigen: der Weg zur Vollendung der Kunst (Natur, Charakter, Idealität, Schönheit) – Winckelmann.

3. Das Formproblem der klassischen Kunst 423

Das Formproblem der klassischen Kunst: Gegensatz zwischen Idealität und Realität
– Lösung durch das Symbol – Schönheit als Faßlichkeit des Unfaßlichen – die
Forderungen einer symbolischen Kunst – das Motiv – Schönheit als Maßhalten in
der Idealisierung – rein geistige Wirklichkeit des Kunstwerkes.

II. Die Ästhetik des Vernunftidealismus (Kant) 428

1. Die Analyse des Schönen. 428

Wesen und Methode von Kants Ästhetik.

Interesseloses Wohlgefallen – Spielcharakter der ästhetischen Betrachtung, Befreiung von der Wirklichkeit.

Das Problem der subjektiven Allgemeingültigkeit – das Schöne kein Gegenstand, sondern unser Zustand – das Postulat des Gemeinsinns – Schönheit etwas ganz Allgemeines.

Schönheit beruht nur auf der Form: weder auf sinnlichem Reiz noch auf Befriedigung der Vernunft (Vollkommenheit) – freie und anhängende Schönheit – Schönheitsideal – reine Schönheitskunst frei von jedem inhaltlichen Interesse (l'art pour l'art) – Schönheit ist freie Regelmäßigkeit.

2. Die schöne Kunst. 441

Wesen der schönen Kunst – schöne Kunst ist Kunst des Genies – Schönheit und Vollkommenheit des Kunstwerkes, Kunst und Technik.

Genie ist das Vermögen zur Hervorbringung ästhetischer Ideen – Kant und Goethe.

Genie und Geschmack.

III. Verbindung von Vernunft- und Naturidealismus (Schiller) 446

1. Schillers Theorie des Schönen 447

Schönheit ist freie Gesetzmäßigkeit – Betonung des Freiheitsmomentes.

Unterschied zwischen dem Schönen und dem Guten – Wohlgefallen am freien Willen überhaupt.

Unterschied zwischen Schönheit und Vollkommenheit – Schönheit als Überwindung der Vollkommenheit – Vollkommenheit als aufgehobenes Moment – Polemik gegen Kants falsche Bewertung der anhängenden Schönheit.

Verhältnis des Schönen zum Angenehmen – das Schöne als Überwindung der Sinnlichkeit des Sinnlichen.

Schönheit unabhängig von jedem Inhalt – Schönheit als Ausgleich – Relativität des Ausgleichs.

Freiheit als Wesen des ästhetischen Gemütszustandes.

Schönheit und Erhabenheit: Ausgleich eines lustvollen und eines unlustvollen Eindrucks.

2. Schillers Theorie der Kunst	464
Die schöne Form als konstituierendes Moment der Kunst – Inhalt und Form – Kritik dieser Auffassung.	
Zweck der Kunst ist Gemütsfreiheit – Scheincharakter der Kunst – Forderung der Wahrheit – ästhetische Funktion der Religion, religiöse Funktion der Kunst.	
3. Naive und sentimentalische Dichtung	474
Der Begriff des Dichters als des Bewahrers der Natur.	
Naive und bewußte Dichter – ihre Bewertung – ihre Gefahren – das Ideal ihrer Vereinigung.	
Arten der sentimentalischen Dichtung: die satirische Dichtung (Tragödie und Komödie) und ihre ästhetischen Probleme – die elegische Dichtung (Elegie und Idylle) und ihre ästhetischen Probleme.	
Geistesgeschichtliche Bedeutung von Schillers Abhandlung – begrenzte Bedeutung ihrer Resultate, Schwierigkeit der Durchführung (das Problem Goethe).	
IV. Gegensatz von Natur- und Vernunftidealismus (Herder)	488
Die Unzulänglichkeit der transzendentalen Methode – die Unzulänglichkeit des Begriffs „uninteressiertes Wohlgefallen“.	
Herders Schönheitstheorie: Wesenheit, Darstellung, Harmonie des Objekts mit dem Subjekt, der Mensch das Maß der Dinge – Herders Kampf gegen die ästhetizistische Kunsttheorie.	

Die Zitate im Text beziehen sich auf:

- Herders Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan, Berlin, 1877 ff.
- Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden. Herausgegeben von E.v.d. Hellen. J.G.Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.
- Kant Kritik der reinen Vernunft. (2. Auflage, 1787).
Kritik der praktischen Vernunft. Hrsg. von K. Kehrbach, Leipzig.
Kritik der Urteilskraft. Herausgegeben von K. Kehrbach, Leipzig.
- Schillers Werke. Herausgegeben von L.Bellermann. Bibliographisches Institut, Leipzig.

ZWEITER TEIL

KLASSIK

EINLEITUNG

Im ersten Bande dieses Werkes ist die Entstehung jenes Geistes geschildert worden, von dem wir uns die Goethezeit getragen denken. Mit dem zweiten Bande treten wir nunmehr in die *Bildungsgeschichte* dieses Geistes, in die Geschichte seiner Entfaltung und seiner Entwicklung ein. Hier gilt es darzustellen, wie die Ideen, die in Sturm und Drang im wesentlichen noch irrationalen, d. h. gefühlsmäßigen Charakter haben, im weiteren Verlaufe rationalere Gestalt annehmen, indem sie allmählich zum Bewußtsein kommen und sich zu philosophischen Weltanschauungen zusammenschließen; wie dieser Prozeß durch Begriffe und Denkmotive gefördert wird, die dem bewußter gewordenen Geiste aus der philosophischen Vergangenheit Europas entgegentreten; wie die größere Klarheit über sich selbst zu neuen Problemen führt und schließlich durch das Auftauchen ganz neuer Motive die Entwicklung eine Wendung nimmt, durch die der ursprüngliche Irrationalismus weitgehend modifiziert und verwandelt wird. Diese ganze Geschichte nennen wir Klassik, und wir verstehen darunter im Zusammenhange dieses Werkes also nicht allein das Endprodukt dieser Geschichte, sondern die Entwicklung selbst in der ganzen Reihenfolge ihrer Zeugungen.

Diese Geschichte besteht im großen gesehen aus zwei Phasen, die wir am besten als Frühklassik und Hochklassik voneinander scheiden. Die Frühklassik steht im Gegensatze zur Sturm-und-Drang-Bewegung. Sie bezeichnet die Abwendung von deren primitivem Naturalismus und die bewußte Hervorkehrung ihres bis dahin unbewußten Idealismus. Sie bedeutet eine klare Herausstellung der in dem Welt- und Lebensgefühl von Sturm und Drang noch nicht differenzierten Gegensätze, damit aber zugleich die Sichtbarmachung jener Problematik, deren ersten umfassenden Lösungsversuch wir in der Hochklassik vor uns haben. Denn das ist der ideengeschichtliche Sinn der Hochklassik: die bewußt vollzogene Wiedervereinigung der psychologischen und ideologischen

Gegensätze, die im Lebensgefühl von Sturm und Drang noch ungeschieden nebeneinander liegen und in der Frühklassik feindlich auseinandertreten.

Trotz alledem mußte aus praktischen Gründen davon abgesehen werden, den Unterschied zwischen Frühklassik und Hochklassik und somit überhaupt die geschichtliche Entwicklung zur Grundlage der Disposition zu machen. Denn wollte man zunächst die Frühklassik in allen ihren Bezügen, sodann die Hochklassik für sich in allen ihren Bezügen zur Darstellung bringen, so würden dadurch nicht nur die sachlichen Zusammenhänge störend auseinandergerissen, sondern man würde auch in Verlegenheit geraten, wo in den verschiedenen Fällen die Trennungslinie zu ziehen wäre. Naturgemäß handelt es sich hier um eine kontinuierliche Entwicklung, die darum auch nicht anders als zusammenhängend darzustellen ist. Da es aber ohnehin viel wichtiger erscheint, die Ideenwelt der Klassik im ganzen darzustellen, als speziell die Phasen ihrer Entwicklungsgeschichte herauszuarbeiten, so wurde in der Disposition der systematische Gesichtspunkt dem historischen übergeordnet. Und der Stoff gruppiert sich daher zunächst nach großen sachlichen Kategorien: *Weltanschauung*, *Lebensanschauung* und *Kunstanschauung* – denen die drei Bücher des zweiten Bandes gewidmet sind. Und nur innerhalb der so entstehenden Gliederung wird den entwicklungsgeschichtlichen Momenten Rechnung getragen. Wenn also beispielsweise im ersten Buche die Weltanschauung der deutschen Klassik „entwickelt“ wird, so handelt es sich dabei tatsächlich zugleich um eine historische Entwicklung, die auch als solche kenntlich gemacht werden muß.

Aber auch hier ist es nicht auf eine real-historische, sondern eine ideal-historische Darstellung abgesehen, die von dem alten Hegelschen Aberglauben getragen wird, daß die Entwicklung der Ideengeschichte im großen gesehen auch einen logischen Fortgang habe und die systematische Darstellung einer ausgereiften Ideenwelt darum zugleich ein ideelles Bild der geistigen Bewegung gebe, die sie hervorgebracht. Doch soll darin nicht bis zur völligen Auflösung der individuellen Durchgangsformen des historischen Prozesses in ein abstraktes System gegangen werden; vielmehr, wenn es schon darauf abgesehen ist, die Ideenwelt der deutschen Klassik systematisch zu entwickeln, dann doch so, daß die historischen Bausteine in ihrer konkreten Eigenart sichtbar darin erhalten bleiben; nur daß zu einem ideellen Ganzen zusammengefaßt erscheint, was in der historischen Wirklichkeit in der Form von äußerlich nur locker verbundenen Bruchstücken nach und nach hervorgetreten ist.

Es wird also in den drei Büchern dieses Bandes dreimal derselbe Weg durchschritten, der, wenn auch durch immer andere Gebiete, jedesmal vom Sturm und Drang zur Klassik führt. Wofern es also überhaupt einen tieferen Sinn haben

soll, mit Allgemeinbegriffen dieser Art zu operieren, muß sich auch erweisen lassen, daß dieser Weg in irgendeinem Sinne überall der gleiche ist. Tatsächlich stellt denn auch die Entwicklung von hier nach da einen geistigen Prozeß dar, der sich, mit allen Vorbehalten gegen die Eigenwilligkeit der darin einbegriffenen historischen Erscheinungen, in einer ganz allgemein-abstrakten Formel ausdrücken läßt. Diese Formel liegt auch jedem der drei Bücher zugrunde, um von jedem an seinem besonderen Stoffe durchgeführt zu werden. Allein diese Durchführung geschieht nicht gewaltsam oder pedantisch, sondern so nachgiebig gegen die Irrationalität der Geschichte und die daraus entspringenden darstellerischen Sonderbedürfnisse, daß die zugrunde liegende Gesetzlichkeit infolge ihrer vielfältigen Durchkreuzung nicht ohne weiteres in die Augen springt. Es erscheint daher wohl zweckmäßig, die Entdeckung dieser allgemeinen Gesetzlichkeit nicht allein dem Spürsinn des Lesers zu überlassen, sondern diese vorweg in kurzen Worten zu bezeichnen, um das *Organisationsprinzip* des ganzen Buches so deutlich wie möglich zu machen.

Das eigentliche Rätsel, das die deutsche Geistesgeschichte im letzten Fünftel des 18. Jahrhunderts dem Historiker aufgibt, ist die überraschende Tatsache, daß hier offenbar die Ideale gänzlich wieder verleugnet werden, die mit der Sturm-und-Drang-Bewegung so elementar zum Durchbruch gekommen waren. Im Ethischen, im Ästhetischen, im Kulturphilosophischen und selbst im eigentlich Weltanschaulichen macht es den Eindruck, als ob sich mit den achtziger Jahren eine Reaktion gegen den Irrationalismus vollziehe, durch die die Sturm-und-Drang-Bewegung zu einer bloßen historischen Episode ohne nachhaltige Wirkung herabgedrückt erscheint. In der Tat, die Klassik beginnt auf der ganzen Linie mit der *Wendung zu einem neuen Rationalismus*. Die Flutwelle des Irrationalismus ebbt wieder ab, und eine neue Welle des Vernunftkultus bemächtigt sich der verlorenen Positionen. In der Naturanschauung drängt sich die Vorstellung schaffender Formideen hervor, wodurch die Natur in weitgehendem Maße als ein vernunftbegabtes Wesen betrachtet wird; die Philosophie wird durch den noch viel weiter gehenden Gedanken Kants revolutioniert, daß die Erscheinungswelt, die Natur, ein Produkt unseres formenden Geistes sei; in der ethischen Sphäre verlagert sich der Akzent ganz überraschend von der Freiheit auf die Gesetzlichkeit, und in der Kulturphilosophie pflanzt sich das fort, indem die ehemals so heftig angefeindete Gesellschaft eine neue positive Würdigung erfährt. Das Kunstwollen aber, das in den Tagen von Sturm und Drang auf Natürlichkeit und Regellosigkeit gerichtet war, zeigt schon bald in Goethes Iphigenie die Richtung auf bewußte Kunst und feste künstlerische Ordnung, in Schillers Kritik an Bürgers Gedichten aber die gleiche Absage an den Naturalismus auch in der Lyrik. Um wie verschiedenartige Symptome es

sich dabei auch immer handeln möge, es sind Symptome ein und derselben Geisteswendung, Zeichen einer neuen Schätzung des Rationalen, Geistigen, Gesetzmäßigen, Gestaltenden – im Gegensatze zu der bezeichnenden Geringschätzung, die diese ganze Seite des Lebens im Sturm und Drang erfahren hatte. Auf das Ideal der Freiheit und der Formlosigkeit, das die siebziger Jahre hervorgekehrt hatten, folgt das entgegengesetzte Ideal der Gesetzmäßigkeit und Formenstrenge. Das ist die Formel für die erste Wegstrecke der deutschen Klassik.

Aber es ist nur ihre erste. Denn nun meldet sich, auf der Höhe dieser Entwicklung, die hier als Frühklassik bezeichnet werden soll, das Bluterbe der Sturm-und-Drang-Bewegung, das gewissermaßen nur ins Unterbewußtsein gesunken war, um von innen her dem überhandnehmenden Rationalismus Halt zu gebieten. Nachdem der Sturm und Drang die Rechte des Irrationalen, die Frühklassik aber die Rechte des Rationalen einseitig verfochten hatte, erwächst nun endlich das Gefühl und die Einsicht nicht nur von der Gleichberechtigung beider Seiten des Lebens, sondern von dem Wesen des Lebens als einer unaufhörlichen Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Komponenten. Freiheit sowohl wie Gesetzlichkeit erscheinen nunmehr als Grundzüge des Lebens, zwischen denen seine Bewegung auf und nieder spielt. Und das eigentliche Lebensideal kann darum weder, wie der Sturm und Drang es meinte, bloße Freiheit noch im Sinne der Frühklassik strenge Gesetzlichkeit sein, sondern nur eine Gesetzlichkeit, in der die Freiheit des Lebens erhalten bleibt, oder eine Freiheit, die von innerer Gesetzlichkeit durchdrungen ist. Die von Sturm und Drang und Frühklassik so entgegengesetzt beantwortete Frage nach dem Verhältnis von Freiheit und Gesetz findet damit endlich ihre Auflösung in dem Ideal einer freien Gesetzlichkeit, worin Rationalismus und Irrationalismus zum Gleichgewichte kommen. Damit aber befinden wir uns bereits im Reiche der Hochklassik. Und als ihre allgemeinste Grundidee kann man deshalb diese *Idee des Gleichgewichts* betrachten, die nun je nach dem Stoff, in dem sie sich verwirklicht, die verschiedenartigste Gestalt annimmt. Das soll hier im einzelnen nicht vorweggenommen werden. Doch der Grundrhythmus der Entwicklung ist damit klar hervorgetreten. Er besteht in der Aufeinanderfolge von Freiheitsidee, Gesetzlichkeitsidee und endlich der Idee einer freien Gesetzlichkeit, die nun identisch mit der Idee der *Schönheit* ist. Denn das ist es, was die Hochklassik unter Schönheit versteht: der harmonische Ausgleich zwischen Freiheit und Gesetz, Natur und Geist, Stoff und Form, unbewußtem Trieb und bewußtem Willen. Die Schönheit ist daher die eigentliche Idee der Klassik, in der sich ihre Ideenwelt zusammenschließt. Und ihre Weltanschauung hat darum einen ebenso ausgeprägt künstlerischen Charakter, wie ihre Kunstanschauung aus der letzten Tiefe ihrer Weltanschauung steigt. In der Kunst lösen sich für die Klassik

die Fragen, mit denen das Leben uns bedrängt, aber sie lösen sich nur deshalb, weil die Kunst nach Analogie des Lebens betrachtet wird. Freiheit, Gesetzmäßigkeit und Schönheit: mit diesen Worten ist daher der Weg abgesteckt, der vom Sturm und Drang zur Klassik führt.

Und doch umfassen wir ihn damit noch nicht ganz. Denn da der Schönheitsbegriff der Klassik aus der Lebensidee heraus geboren ist, so kann die Schönheit für die Klassik nicht als etwas Ruhendes, sondern nur als Durchgangspunkt eines ewigen Werdens und als Wunschbild Geltung haben, das die zwischen Rationalität und Irrationalität schwankende Bewegung des Lebens ruhelos umspielt. In der Schönheit kommt das Leben nicht schon definitiv zur Ruhe, sondern sie ist überhaupt nur so lange das Ideal des Lebens, als das Leben sich im Zustande der Ruhelosigkeit befindet. Aus der Schönheit heraus aber wird das Leben aufs neue jener Ruhelosigkeit entgegengetrieben, von der es nicht lassen kann, weil sie zu seinem Wesen gehört. Es kann sich nicht mit irgendeiner Schönheit, sondern nur mit jener letzten und höchsten Schönheit zufriedengeben, von deren brennender Vision es so geblendet wird, daß keine erreichte Schönheit es von dem Drange heilen kann, zu einem nochmals Schöneren zu gelangen. So steht also hinter dem Ideal der Schönheit als sein dunkler Schatten das *Ideal der Entwicklung* im Sinne ewiger Steigerung. Und es wäre deshalb falsch, die Schönheit als die Idee der Klassik zu bezeichnen, wenn man nicht zu gleicher Zeit und neben die Idee der Schönheit das sie ergänzende Ideal der Entwicklung stellte, das jene zwar umfaßt, aber bezeichnenderweise auch wieder aufhebt. So ist denn erst dies die ganze Formel für den Weg, auf dem die deutsche Geistesgeschichte zur Klassik emporgestiegen ist: *Freiheit, Gesetz, Schönheit und Entwicklung!* Und das ist die Formel, die jedem der nachfolgenden Bücher mehr oder weniger sichtbar zugrunde liegt.

ERSTES BUCH

DIE WELTANSCHAUUNG DER KLASSIK

VORBLICK

Der Sturm und Drang hatte noch keine Weltanschauung im Sinne einer zusammenhängenden und ausgebildeten Philosophie. Ja sein Irrationalismus widerstrebt jeder philosophischen Formulierung des neuen Weltgefühls, von dem man ein deutliches Bewußtsein noch nicht hatte, noch zu haben wünschte. Denn jede begriffsmäßige Formulierung schien eine Gefahr für das Glück seines gefühlsmäßigen Besitzes. Man lebte aus ihm, urteilte aus ihm und gestaltete aus ihm. Das war genug. Zur Weltanschauung aber bildete dieses Weltgefühl sich erst allmählich aus. Und in dieser Umwandlung eines gefühlsmäßig unmittelbar Gegebenen in die Form begrifflichen Denkens zugleich mit der daraus hervorgehenden Erweiterung der Einsichten in die damit verbundenen Probleme besteht ganz allgemein der erste Schritt der Klassik. So kommt in der Weltanschauung der beginnenden Klassik denn auch zunächst nichts anderes zum Bewußtsein als das Weltgefühl von Sturm und Drang – nur daß es eben zum Bewußtsein kommt.

Dieses Weltgefühl ist im wesentlichen ein Naturgefühl, in dem ein neues Lebensgefühl sich objektiviert. Die Weltanschauung, die sich unmittelbar aus dem Weltgefühle von Sturm und Drang entwickelt, ist daher folgerichtig Naturphilosophie. Allein dem idealistisch-pantheistischen Charakter dieses Naturgefühls entsprechend hat auch diese Naturphilosophie einen ausgesprochen idealistisch-pantheistischen Charakter; und der erste geistesgeschichtliche Vorgang, der sich hier vollzieht, ist somit jene große Doppelentwicklung, die einerseits zum ausgebildeten *Pantheismus Herders* und anderseits zur ausgebildeten *Naturphilosophie Goethes* führt. Dieser Vorgang erfüllt die achtziger Jahre und ist auf das engste verbunden mit der gleichzeitigen Rezeption Spinozas, der erst jetzt in großem geistesgeschichtlichem Stile wirksam wird. Zugleich aber bedeutet das die definitive Scheidung der neuen Zeit von der dogmatischen Gestalt des Christentums und überhaupt die grundsätzliche Überwindung jedes Dogmatis-

mus. Lessing, Herder und Goethe, sie werden nun die Schöpfer einer neuen freien Religiosität, die zwar wichtige Bestandteile christlicher Religiosität in sich enthält, aber nicht nur durch die Abstreifung alles Dogmatischen, sondern auch nach ihrem ganzen Geiste vom Wesen echten Christentums durch eine Kluft geschieden ist. Goethes Bruch mit Lavater ist das äußere Symptom dieser Entwicklung, ebenso wie die gleichzeitige Entfremdung zwischen den Weimarer Freunden auf der einen und F.H. Jacobi auf der andern Seite.

Allein in den achtziger Jahren vollzieht sich eine zweite Entwicklung, die ganz andern Ursprungs ist und nicht mehr der Sturm-und-Drang-Bewegung, sondern unmittelbar der Aufklärung entwächst. 1781 beginnt der Siegeszug der *Kantischen Philosophie*. Und wiewohl gerade sie die endgültige Überwindung der Aufklärung bedeutet, so hat sie doch nicht weniger auch die Wirkung, die Entwicklung, die schon auf dem Boden des Naturidealismus eine rationalistische Wendung genommen hatte, vollends im Sinne eines neuen Rationalismus zu beeinflussen. Neben dem noch gemäßigten *Natur-Idealismus* greift ein radikaler *Vernunft-Idealismus* in die Entwicklung ein, um ihr nicht nur ein neues dramatisches Tempo zu geben, sondern auch Probleme aufzureißen, durch die der Naturidealismus in jeder Weise in Frage gestellt erscheint. Sogleich auch kommt es daher zu einem heftigen Zusammenstoß zwischen beiden (Kant und Herder) und weiterhin zu einer Scheidung der Geister, die nur schwer zu überbrücken ist. Und doch zeigt gerade die Freundschaftsgeschichte zwischen Schiller und Goethe, daß es sich hier keineswegs um unüberwindliche Gegensätze, sondern um Gegensätze handelt, die von einer letzten Einheit innerlich umschlossen werden und einer neuen Vereinigung entgegenstreben. Naturidealismus und Vernunftidealismus: beide sind doch schließlich nur verschiedene Formen des Idealismus. Beide leben aus dem Glauben an die weltschöpferische Macht des Geistes, wenn sie diese Macht auch an den entgegengesetzten Stellen suchen: der eine in der Natur da draußen, der andere in der Vernunft da drinnen, der eine auf der Seite des Objektes, der andere auf der Seite des Subjektes.

Wie nun die eigentlich hochklassische Zeit äußerlich mit der Freundschaft zwischen Goethe und Schiller beginnt, so entsteht auch die Klassik im ideengeschichtlichen Sinne mit der Synthese dieser beiden Formen des deutschen Idealismus. Sie entsteht aus der *Auseinandersetzung* zwischen Vernunftidealismus und Naturidealismus, die sich am sichtbarsten in den großen philosophischen Schriften vollzieht, mit denen Schiller zu Beginn der neunziger Jahre in die Geistesgeschichte eingegriffen hat. In ihr kommen die beiden entgegengesetzten und doch im tiefsten sich verwandten Formen idealistischer Weltanschauung zu einem ersten Ausgleich. Sie finden sich auf dem Boden der Kunst. Und eine neue Kunst ist darum auch die schönste Frucht ihrer Vereinigung.

Dies also ist die wichtige Erkenntnis, die sich aus diesem kurzen Vorblick ergibt: die Weltanschauung der Klassik entsteht nicht aus der einfachen Weiterentwicklung des Weltgefühls von Sturm und Drang, sondern zwiesgeschlechtig aus der *Vermählung* des reif gewordenen Naturidealismus mit dem von ihm Besitz ergreifenden Vernunftidealismus: aus dem zeugenden Einbruch der männlichen Gedankenwelt Kants in die weibliche Gedankenwelt Herders und Goethes, durch welche diese neu befruchtet wird. Und die Darstellung hat sich deshalb zunächst mit dem Naturidealismus, sodann mit dem Vernunftidealismus und endlich damit zu befassen, die ideelle Brücke aufzuzeigen, auf der sich ihre Vereinigung vollzogen hat.

ERSTES KAPITEL

NATURIDEALISMUS

I. NATURGEFÜHL

I

Der innerste Geist der Sturm-und-Drang-Bewegung war jenes Naturgefühl, in dessen Licht die Welt als eine lebendige Einheit und als organisches Wesen erschien, das sich in ewigem Werden und Vergehen, in unaufhörlicher Schöpfung und Verwandlung verwirklichte. Die lebendige Natur! Das war die große Idee, mit der sich ein neues Menschtum sowohl von dem seelenlosen Materialismus der französischen Aufklärung wie von dem Supranaturalismus des Christentums schied. In diese lebendige Natur war der Mensch hineingeboren, ein Naturwesen wie andere; und sie war darum seine Heimat, seine Mutter, der Anfang und das Ende seines Lebens, das durch alle Ewigkeiten in ihren Kreislauf verschlungen blieb. Was auch immer das Gesetz und der Sinn dieses Lebens war, es war nichts anderes als der Sinn und das Gesetz der Natur überhaupt und konnte nur aus dem Zusammenhange der Natur begriffen werden. Naturphilosophie beantwortete darum nun die Fragen, die ehemals die Theologie beantwortet hatte, oder wenn nicht sogleich *Naturphilosophie*, dann in ihrer Vertretung das natürliche – das „Natur“-Gefühl.

Freilich dieses Naturgefühl war, wie schon die Umriss der aus ihm geborenen Naturanschauung zeigen, kein naives, sondern ein philosophisches Naturgefühl, naiv jedoch insofern, als es mit dichterischer Phantasie die ganze Natur, als deren Glied der Mensch sich fühlte, nun auch nach Analogie des Menschen aufzufassen wagte. Wenn die Gesetze des Universums die Gesetze des Menschen waren, dann waren auch die Gesetze des Menschen diejenigen des Universums. Und es war durchaus natürlich, auch die Natur als lebendiges Wesen, als Organismus, zu betrachten, dagegen unnatürlich, sie wie die Naturwissenschaft als totes Wesen oder gar als „unwesentlich“ zu behandeln wie der Supranaturalismus des Christentums. Wer aber die Natur als lebendig betrachtete, der betrachtete sie nicht nur als geistig überhaupt, sondern auch als einen *Ausdruck* des Geistes, der sich körperlich in ihr verwirklicht. Denn so empfindet der natürliche Mensch sein Leben. Wenn er das Wesen seiner Lebendigkeit beschreiben will, so kommt er von selbst zu der Vorstellung eines seelischen Innern, das sich zu äußern strebt, eines

Wollens, das sich verwirklichen will, einer Wirklichkeit, die ein ununterbrochenes Wirken ist. Das Leben ist eine „*Auswirkung*“, die räumlich gesprochen von innen nach außen geht, zeitlich den Charakter einer Entfaltung hat oder auch mit einer Quelle verglichen werden kann, deren drängende Fülle sich in einem aufsteigenden Strahle auseinanderbreitet. Dieser Drang aber, den wir als Leben empfinden, ist durchaus ein innerer Drang, kein Gedrängtwerden von außen und von anderen Wirklichkeiten, sondern aus unergründlichen, unerschöpflichen Tiefen, von einer inneren Unendlichkeit, die nicht in etwas Endlichem begründet sein kann, sondern selbst allem Endlichen zugrunde liegt. So sagt das natürliche Gefühl des Lebens, wo immer das Leben wahrhaft lebendig ist. Zum wenigsten empfand so die junge Generation der siebziger Jahre, die ihr Lebensgefühl selbst so charakteristisch als „Sturm und *Drang*“ bezeichnete.

Und dieses Lebensgefühl, dies Gefühl für die innere Unendlichkeit des Lebens, deutete sie auch in die ganze Natur hinein. Sie machte die Natur zu einem vergrößerten Abbild ihrer selbst. Auch die Natur, d. h. ihre sinnliche Wirklichkeit, erschien ihr als solch ein „Ausdruck“, als die Auswirkung einer ihr zugrunde liegenden inneren, einer wirkenden Natur. Ihre Wirklichkeit war etwas von innen her Bewirktes und ihr Inneres die gleiche innere Unendlichkeit, von der auch das Menschenleben sich so wunderbar gespeist fühlte. Daher die ruhelose *Verwandlung* dieser Wirklichkeit! Denn wenn eine innere Unendlichkeit sich auszudrücken sucht in einer noch so großen Endlichkeit, dann ist sie in keiner Wirklichkeit und keiner Welt zu erschöpfen, sondern nur in einer unaufhörlichen Weltschöpfung, einer unendlichen Folge immer neuer Welten, die auseinander entstehen und sich auseinander entwickeln. Wenn also die Welt zunächst allgemein als die Auswirkung eines darin wirkenden Geistes betrachtet werden muß, so enthüllt sie sich, tiefer gesehen, als eine unendliche Schöpfung. Die Welt ist in Wahrheit ein *Weltprozeß*, kein ewiges Sein, sondern ewiges Werden, Bildung und Umbildung, „Geburt und Grab ein ewiges Meer“. Ein faustisches Wesen ist die Natur, das sich in keiner Endlichkeit genügen kann, da keine Wirklichkeit ihr unendliches Wesen zu fassen imstande ist, und hinter jeder Wirklichkeit steht die unendliche Fülle der Möglichkeiten, die ins Leben drängt und das schon Verwirklichte zwingt, ihr Platz zu machen. Die Natur ist Schöpfung – aber nicht in dem biblischen Sinne des Geschaffenseins, sondern dem des Schaffens. Sie selbst ist die große Künstlerin, die Gebärerin und Bildnerin aller Gestalten, sie selbst ist es, die sich in alles verwandelt und doch in keiner ihrer Wirklichkeiten restlos Gestalt gewinnen kann. Denn immer ist dies der entscheidende Gedanke: daß das innere Wesen der Welt unendlich umfassender ist als ihre äußere Gestalt und jede ihrer Gestalten. Ihre jeweilige Endlichkeit ist nur der unzulängliche Ausdruck ihrer inneren Unendlichkeit,

die, weil sie in dieser äußeren Gestalt nicht unterkommt, über jede ihrer Gestalten hinausdrängen muß, Gestalt zu gewinnen. Alle Formen der Welt sind darum nur vorübergehende Formen, Durchgangsformen, Phasen einer unendlichen Verwandlung, und die allgemeinste Form ihres Lebens ist die unaufhebbare Spannung zwischen der jeweiligen Wirklichkeit und den dahinter drängenden Möglichkeiten, die jene verdrängen wollen. Wie ein Strom ergießt sich die geistige Unendlichkeit der Natur in die Wirklichkeit der Gestalten, aber er passiert sie im Grunde genommen nur, um in den Schoß der Unendlichkeit zurückzukehren. Das Wesen des Lebens ist also, wie Simmel schön gesagt hat, seine Transzendenz, d. h. jener ewige Drang, der aus der Spannung zwischen seiner inneren Unendlichkeit und seiner äußeren Endlichkeit entspringt und Kraft dessen es jede Form, zu der es gerinnt, wieder auflösen, verwandeln und „transzendieren“ muß. In diesem Gefühl für die *innere Unendlichkeit des Lebens* wurzelt die Naturanschauung der gesamten Goethezeit.

Freilich wenn die hier entwickelte Anschauung den wahren Inhalt dieses Naturgefühls ausmacht, so hat sie in der Sturm-und-Drang-Zeit doch noch durchaus den Charakter des dunklen Gefühls, das seinen Inhalt höchstens in aufblitzenden dichterischen Visionen in den Lichtkegel des Bewußtseins hebt. Ja man vermied selbst den Versuch seiner philosophischen Formulierung, da man die Philosophie verachtete, die so ganz zur Schulphilosophie entartet war, daß sie mit ihrem begrifflichen Rationalismus völlig unfähig schien, solchem Gefühle Ausdruck zu verleihen. Und vermied ihn auch deshalb, weil man die Rationalisierung als solche fürchtete, die ein innig Gefühltes so leicht in ein kühl Bewußtes verwandelt und damit das Glück des lebendigen Besitzes tötet. Trotzdem drängte es schließlich zu solcher lange vermiedenen philosophischen Klärung und Durchdringung, es drängte dazu von innen und von außen. Wer aus solchem Naturgefühl heraus lebte und leben wollte, der lebte so anders als Christen und Heiden, daß es ihm schwerlich erspart bleiben konnte, seinen Standpunkt gegenüber dem Überlieferten zu verteidigen, zu klären, zu ergründen – und zwar vor allem auch gegen die Macht der Überlieferung in der eigenen Brust. Der sah sich gezwungen, sein Naturgefühl allmählich zu einer Naturphilosophie zu entwickeln. Der war, eh er es wußte, auf dem Wege – zur Klassik. Denn die Klassik in diesem Zusammenhange ist zunächst nichts anderes als die *Rationalisierung des irrationalen Lebensinhalts* von Sturm und Drang, seine philosophische Formulierung.

Aber das hatte etwas Weiteres im Gefolge. Es führte naturnotwendig zu einer Vermischung bzw. Auseinandersetzung mit der philosophischen Vergangenheit des europäischen Menschen. Denn da die Führer von Sturm und Drang geschulte Philosophen weder waren noch sein wollten, so mußten sie bei solchen in die Schule gehen, um sich der Mittel zu bemächtigen, mit denen sie ihrem Welt-

gefühl philosophisch Ausdruck zu geben vermochten. Dabei aber zeigte es sich, daß schon lange zuvor und mehr als einmal ähnliche Anschauungen ausgesprochen, ja zu großen *philosophischen Systemen* ausgebaut worden waren, in die man sich gleichsam nur einzunisten brauchte, um ein philosophisches Heim zu haben. Ähnlich hatte der große Leibniz schon gedacht, ähnlich Spinoza, ähnlich Shaftesbury; ja ein Mann wie G. Bruno war für solches Naturgefühl zum Feuer-tode verurteilt worden; und es war doch so wenig zu unterdrücken gewesen, daß vielmehr überall aus dem Boden der Renaissance ähnliche Ansichten emporgewachsen schienen. Und sie waren auch hier nicht zum ersten Male hervorgetreten. Wie ja die ganze Renaissance eine Wiederaneignung der Antike gewesen war, so war sie gerade auch in philosophischer Hinsicht mit griechischem Denken weitgehend verwandt. Plato und Plotin waren ihre philosophischen Ahnherren, und ein Strom des Neuplatonismus hatte seitdem bewußt und unbewußt das philosophische Denken Europas befruchtet. Nur eine Welle in diesem mehr als tausendjährigen Strom der Weltauffassung war auch das Naturgefühl der Sturm-und-Drang-Bewegung, die damit weniger eine neue Weltansicht geschaffen als eine alte Tradition aus ihrem Wesen heraus erneuert hatte. Aber freilich nicht nur aufs neue hatte man jetzt erlebt, was erleuchtete Menschen der Vorzeit schon mehr als einmal erlebt hatten, sondern erst jetzt war dieses Erlebnis zu einem wahrhaft historischen Ereignis geworden. Denn es hatte in Dichtern Gestalt gewonnen, die die Kraft in sich trugen, seine Propheten zu werden und mit ihren Worten die Menschheit umzuwandeln. Und es hatte in ihnen nicht nur Gestalt, sondern neue Gestalt gewonnen, eine Gestalt, die aus dem Geiste einer verwandelten Weltepoche geboren war. Der alte Goethe wußte, daß die Weltanschauung, deren Grund auch er pflügte, nicht als abschließliches Eigentum seiner Zeit betrachtet werden konnte. Aber gerade das war ihm ein Beweis ihrer inneren Wahrheit:

„Das Wahre war schon längst gefunden,
 Hat edle Geisterschaft verbunden,
 Das alte Wahre, fass' es an!“

Er hatte das alte Wahre angefaßt – aber um es mit neuem Leben zu erfüllen.

In diesem Sinne ist nun vor allen Dingen das *Spinoza-Studium* aufzufassen, das Goethe und Herder gemeinsam in den achtziger Jahren betrieben haben und das wir in diesem Zusammenhange als das erste Zeichen der werdenden Klassik betrachten müssen. Es bezeichnet einerseits überhaupt den ersten sichtbaren Schritt vom bloßen Naturgefühl zur Naturphilosophie; aber anderseits durch die Art dieses Studiums bzw. durch die Art, wie sich Herder und Goethe die Gedanken-

welt Spinozas zu eigen machten, die schöpferische Kraft ihres Naturgefühls, das mit den philosophischen Gebäuden der Vergangenheit ganz nach eigenem Geiste schaltete. Die Klassik wuchs zwar an Spinoza heran, aber nur, um sich daran selbst zu finden und dem Strome der Ideen, in dem auch Spinoza nur eine Welle ist, eine neue und eigene Welle hinzuzufügen. Daß aber Goethe schon vor der genauen Kenntnis Spinozas jenes Naturgefühl vollständig ausgebildet in sich trug und es sich an Spinoza nur philosophisch zum Bewußtsein brachte, das geht aus jenem großartigen Naturhymnus vom Jahre 1782 hervor, in Hinblick auf den wir das zweite Kapitel des ersten Bandes geschlossen haben und mit dessen tieferer Würdigung wir den zweiten Band eröffnen müssen.

2

In der Tat nimmt dieser Hymnus eine eigentümliche Mittelstellung ein. Er ist auf der einen Seite nur die zusammenfassende Formulierung des Naturgefühls von Sturm und Drang, aber anderseits durch diese Formulierung der Beginn der Klassik. Und doch weist die Art dieser Formulierung nun wieder ganz auf den poetischen Geist von Sturm und Drang zurück. Denn nicht philosophisch wie die wenige Jahre später unter dem Einflusse Spinozas geschriebene „Philosophische Studie“ ist dieses „*Fragment über die Natur*“, sondern im höchsten Maße und schönsten Sinne poetisch, ja nach seiner Anschauungsweise reine Mythologie, dieselbe Mythologie, wie sie sich in Goethes Jugendsichtung teils offen ausspricht, teils ihr als innere Voraussetzung überall zugrunde liegt. Ob und wie weit Goethe selbst sein Verfasser ist, hat dabei nur biographisches Interesse. Denn wer auch immer diesen Hymnus gedichtet habe, er bedeutet auf alle Fälle einen Markstein der deutschen Ideengeschichte und steht auch poetisch auf einer solchen Höhe, daß, wenn Goethe nicht der Verfasser wäre, ein anderer Goethe neben ihm existiert haben müßte, von dem man nur bedauern könnte, daß er nicht weiter in Erscheinung getreten ist. Denn wenn irgendwo, so hat man hier die Empfindung von der Erkennbarkeit des Löwen an seiner Klaue.

Die Grundvorstellung, in der dieser Hymnus das Wesen der Natur zusammenschaut, ist das wunderbare Bild von der ewigen Mutter, die in lauter Kindern lebt. Aber diese Mutter ist ihrem besonderen Wesen nach eine einzigartige „*Künstlerin*“, ja das Urbild des Künstlers, und „aus den simpelsten Stoffen zu den größten Kontrasten, ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung“ erschafft ihre bildnerische Kraft eine Welt; ja „aus dem Nichts spritzt sie ihre Geschöpfe hervor“ – und spielt mit ihnen. Nein, sie spielt *in* ihnen! Denn am

ähnlichsten von allen Künstlern ist sie dem Schauspieler, der sich selbst in die Gestalten seiner Phantasie verwandelt. Und so ist es auch das Bild des Spieles, des *Schauspieles*, das vorzugsweise die Sprache dieses Hymnus beherrscht. „Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arm entfallen.“ „Sie spielt ein Schauspiel: ob sie es selbst sieht, wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns, die wir in der Ecke stehen.“ „Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft.“ Und darum „freut sie sich an der Illusion; wer diese in sich und anderen zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann“.

Ihr künstlerisches Wesen aber besteht zutiefst wie das jedes Künstlertums in einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit und Zeugungskraft. „Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie, was war, kommt nicht wieder.“ Und doch, die Unendlichkeit dieser Fruchtbarkeit ist in einem gewissen Sinne nur eine scheinbare. Denn sie bedient sich weniger Grundmotive, die sie mit unsagbarer Erfindungskraft in immer neuer Weise abzuwandeln versteht. Daher heißt es, wie eine Vorahnung von Goethesspäterer Typen- und Metamorphosenlehre: „Alles ist neu und doch immer das Alte“. In einem andern Sinne ist freilich wirklich alles neu. Denn „sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben.“ Und in jedem Individuum zeigt sie sich von einer neuen Seite. In jedem einzelnen steckt sie wie hinter einer anderen Maske. „Auch das Unnatürlichste ist“ darum „Natur; auch die plumpste Philisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.“ Aber wiewohl sie in allen ihren Kindern lebt und keinem „überall karg ist“, so hat sie doch „Lieblinge, an die sie viel verschwendet und denen sie viel aufopfert. Ans Große hat sie ihren Schutz geknüpft“.

„Sie hat nur wenige Triebfedern.“ Aber es sind, wie die Ausführung zeigt, solche, die sich gegenseitig auslösen und in Bewegung setzen. „Sie hüllt den Menschen in Dumpfheit ein und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, trüg und schwer und schüttelt ihn immer wieder auf.“ Sie erregt Bedürfnisse und schenkt ihnen Befriedigung. „Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen“, zugleich aber verbindet sie alles Vereinzelte durch die Macht der Liebe. „Sie hat alles isolieret, um alles zusammenzuziehen.“ Und dieses Vereinigtwerden nach vorausgegangener Trennung ist die Krone des Lebens. „Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.“

Der Sinn aber dieses ganzen Schauspieles übersteigt wohl alle menschlichen Begriffe. Er scheint vollkommen irrational. All die unendliche Bewegung der Natur dreht sich im Kreise. „Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und doch rückt sie nicht weiter.“ „Sie setzt alle Augenblicke zum längsten

Laufe an und ist alle Augenblicke am Ziel.“ Alles ist immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit.“ Aber wenn der Dichter dennoch glaubt: „sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann“, dann ist dieser Sinn jedenfalls ohne alle Beziehung zur Idee der Zeit. Er liegt nicht am Ende, sondern an jedem Punkte dieses Prozesses, nicht in dem Resultate ihres Lebens, sondern offenbar *im Leben selbst*. Wie es Goethe an anderer Stelle einmal deutlich ausgesprochen hat: „Es kommt im Leben offenbar aufs Leben und nicht auf ein Resultat desselben an.“ Wofern wir also hinter dem allem einen Sinn vermuten wollen, können wir nur den vermuten, der überall als der letzte absolute Wert alles Lebens erscheinen muß: den Willen zum Leben, die Lust an der Wirklichkeit. Und Goethe faßt das in die Worte zusammen, die im Herzpunkte der ganzen neuzeitlichen Metaphysik zu stehen scheinen: „Sie liebt sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst. *Sie hat sich auseinander gesetzt, um sich selbst zu genießen*.“ Das ist Goethes Antwort auf die Frage nach dem Rätsel der Welt – nach dem Sinn des Lebens. Und man braucht nur einen Blick auf die Antwort zurückzuwerfen, die das Christentum auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gegeben hatte, um sogleich innezuwerden, wie weit sich die Geistesgeschichte mit diesem Goetheworte von der Weltanschauung des mittelalterlichen Menschen entfernt hat.

Wie sehr nun auch in diesem Hymnus das Leben der Natur als die unerschöpfliche Fruchtbarkeit eines geheimnisvollen Inneren angesehen wird, das sich in immer neuen Gebilden verwirklicht – verglichen mit der Naturanschauung, durch die wir uns im ersten Abschnitte das Naturgefühl von Sturm und Drang zu verdeutlichen versucht haben, fehlt ihm aber doch die volle Betonung der inneren Unendlichkeit des Lebens, insofern diese zur jeweiligen Wirklichkeit in jenem eigentümlichen Spannungsverhältnisse steht, das das Leben eben zu einem Lebensdrange macht. Das Leben erscheint hier allzusehr als fröhlicher Reigen, um schon in vollem Maße seine Drangnatur zu offenbaren. Es hat jene glückliche Gelassenheit des Spieles, das sich überall am Ziele weiß, während das volle Lebensgefühl von Sturm und Drang sich überall und nirgendwo am Ziele fühlt. Das macht: die Natur erscheint hier zwar als die Auswirkung eines unerschöpflichen Grundes, aber noch nicht in ausgesprochenem Maße eines göttlichen Grundes, als eine Auswirkung Gottes und göttlicher *Unendlichkeit*. Man sieht in dieser Naturanschauung zwar, wie Goethe später selbst gesagt hat, „die Neigung zu einer Art von Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist“, aber mit dem Gedanken des Pantheismus wird noch nicht völliger Ernst

gemacht. Es werden noch nicht diejenigen Konsequenzen daraus gezogen, die sich bei genauerer Durchdenkung dieser Grundvorstellung ergeben müssen. Diese ändern zwar nichts an dem Weltbilde als solchem, das auch in diesem Hymnus schon alle wesentlichen Züge des Pantheismus zeigt, aber sie geben ihm jenes tiefere Pathos, das erst aus der ausdrücklichen Identifizierung des Naturgrundes mit Gott entspringt. Ist es Gott selbst, der sich aus Sehnsucht nach Wirklichkeit in die Natur verwandelt, um in ihr Fleisch zu werden, dann wogt unter der jeweiligen Wirklichkeit die ganze drängende Fülle seiner Gottheit und begründet den *faustischen Charakter des Lebens*, das sich ruhelos von einer Wirklichkeit zur andern drängt. Erst in der Entwicklung zum Pantheismus kommt sich daher das Naturgefühl von Sturm und Drang nach seinem innersten Kerne zum Bewußtsein. Denn dem Gefühl für die innere Unendlichkeit des Lebens entsteht erst dadurch sein wahres philosophisches Korrelat, daß es sich in die Vorstellung seiner Gottentsprungenheit verwandelt.

II. NATUR UND GOTT

3

Lag die Entwicklung des Naturgefühls von Sturm und Drang zum Pantheismus somit in der Natur der Sache, so lag es in der Natur der Verhältnisse, daß diese Entwicklung sich zugleich in der Form einer *Auseinandersetzung* mit den Grundideen der christlichen Metaphysik vollziehen mußte, die ihrer Umwandlung in pantheistische Vorstellungen immer noch widerstanden hatte. Gerade Hamann, dessen religiöser Symbolismus der neuen Welle des Pantheismus die Bahn eröffnet hatte, wachte drohend darüber, daß es auf dieser Bahn nicht weiterging. Nur im Kampfe gegen den alten Glauben konnte der neue Freiheit und das Leben sich verdienen, und das neue Naturgefühl, das sich im dunklen Gefühlszustande noch leicht mit christlichen Elementen sympathisch berühren konnte, mußte sogleich zu einer Scheidung der Geister führen, sobald es sich in eine Weltanschauung verwandelte.

Der Kampf zwischen altem und neuem Glauben hatte freilich schon den Sturm und Drang durchflutet, aber noch verhüllt in der Form der Dichtung. Und diese brauchte von der Gegenseite um so weniger ernst genommen zu werden, als die jungen Revolutionäre nicht nur mit pietistischen Kreisen verbunden waren, sondern überhaupt einer religiösen Auffassung des Lebens nahestanden und selbst beflissen schienen, einer Erneuerung biblischer Religiosität den Weg zu bahnen. Zum wenigsten die *Entwicklung Herders* zeigte dieses Bild, da er nach seinem

sehnsüchtigen Ausflug ins Leben bald genug in sich zurückgekehrt war und in der Bückeburger Einsamkeit mit dem Gotte der Bibel rang. Und in der Tat, der Kampf zwischen dem alten und dem neuen Glauben, er mußte zuerst in der Brust der Führer entschieden werden, die keineswegs sogleich mit voller Klarheit begriffen, vor welche geistesgeschichtliche Entscheidung das Schicksal sie gestellt hatte. Auch sie hatten sich erst von jener Vergangenheit loszureißen, die nicht nur in ihrem Blute, sondern auch in ihren nächsten Freunden lebte. Herder aber stand aus gutem Grunde im Mittelpunkte dieses Kampfes, da er nicht nur von Beruf christlicher Theologe, sondern auch der besondere Schüler Hamanns war, dessen magischem Zauber er noch immer unterstand. Und er ging diesem Kampfe nicht aus dem Wege. Obwohl er sich seit seiner Flucht aus Riga von Hamanns Kreise immer weiter entfernt hatte, kehrte er doch noch einmal zu ihm zurück, scheinbar und, wie er glaubte, um Hamanns Gedanken einer Neuerweckung der Bibel zu erfüllen, in Wahrheit, um sich mit diesem Hamannschen Geiste produktiv auseinanderzusetzen. So erschienen seine seltsamen Schriften zur Deutung des Alten und Neuen Testaments, „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts“, „Die Offenbarung Johannis“ u. a., und die Welt konnte glauben, der kühne Führer der Sturm-und-Drang-Bewegung habe eine innere Umkehr erfahren. In Wahrheit schrieb er sich frei mit ihnen. Denn noch einmal mußte er diesem Bibelglauben voll ins Auge sehen, ehe er ruhig von ihm scheiden konnte. Freilich, eine fast providentielle Hilfe fand er dabei an *Lessing*, dessen theologische Schriften eben in dem Augenblicke zu erscheinen begannen, als Herder sich in dieser entscheidenden Geisteskrise befand. Und *sie* führten bei ihm die Klärung seines Glaubens herbei, zu der er ohne Lessing so schnell wohl schwerlich gekommen wäre. Herders religiös-philosophische Entwicklung der siebziger Jahre erscheint somit als eine Auseinandersetzung zwischen Hamann und Lessing, die mit dem Siege Lessings endete. Dieser Sieg aber, dessen Denkmal die Schrift über Lessing ist, wurde vollends entschieden durch Herders Berufung nach Weimar und seine neue Verbindung mit Goethe. Denn Goethe hatte ohne schwerere Kämpfe und im sicheren Instinkte der ihm eingeborenen Richtung mit der Naturforschung den Weg bereits beschritten, auf dem er den wiedergefundenen Freund mit in die Zukunft führte.

Betrachtet man Herders Bückeburger Glaubenskämpfe unter dem Gesichtspunkte der deutschen Ideengeschichte, so erscheinen sie, die sonst nur biographisch gewürdigt zu werden pflegen, als die weltanschauliche Krisis der Sturm-und-Drang-Bewegung, in demselben Sinne, wie wir als ihre menschliche Krisis den Werther Goethes betrachtet haben. Sie sind die entscheidende innere Auseinandersetzung des alten und des neuen Glaubens in demjenigen Manne, der nach diesem Schwanken zwischen Hamann und Lessing die Sendung übernahm, zum eigent-

lichen Wortführer des deutschen Pantheismus zu werden. Vollkommen analog der Werther-Krisis, in der Goethe mit der menschlichen Versuchung des faustischen Menschen ringt, sich vor der Problematik des ganz auf sich gestellten Lebens in den Selbstmord zu retten, scheint diese Glaubenskrisis Herders nichts anderes als der Kampf mit dem Selbstmordgelüste des neuen Geistes zu sein, der vor dem dunklen Gesichte seiner neuen Weltanschauung so sehr erschrickt, daß ihm, was er zu verlassen im Begriff steht, mit einem Mal in einem neuen wunderbaren Licht erscheint. Goethe hat seine Krisis durch die vertrauensvolle Hingabe an das praktische Leben überwunden, das sein Gemüt vom Werthertume heilte. Herder überwand die seine mit Hilfe Lessings und mit Hilfe Goethes und zuletzt mit Hilfe jenes Philosophen, der nun vollständig in seinen Gesichtskreis trat. Und seltsam: auch den *Weg zu Spinoza* vermittelte ihm wieder Lessing.

Obwohl nämlich schon mit der Sturm-und-Drang-Bewegung der Einfluß Spinozas sich mehr oder weniger verstohlen geltend gemacht und nicht nur Goethe in seinen Gärungsjahren „die Denkweise dieses außerordentlichen Mannes zwar nur unvollständig und wie auf den Raub“ in sich aufgenommen hatte, sondern auch Herders Jugendschriften schon Hinweise auf den „göttlichen Spinoza“ enthielten, so konnte doch keine Rede davon sein, daß man bereits gewagt hätte, sich zu seinem Pantheismus, ja überhaupt zu dem Manne zu bekennen, von dem nach den Worten Lessings alle Welt „wie von einem toten Hunde sprach“. Da verbreitete sich zu Beginn der achtziger Jahre, als Goethes Naturhymnus schon erschienen war, die überraschende Kunde, daß der eben gestorbene Lessing noch kurz vor seinem Tode in einem Gespräch mit Friedrich Heinrich Jacobi, dem Freunde Goethes, ein unzweideutiges Bekenntnis zum *Pantheismus des Spinoza* abgelegt und gleichzeitig der Vorstellung eines persönlichen, außerweltlichen Gottes abgesagt habe. „Die orthodoxen Begriffe der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht genießen. Ἐν καὶ πάν! Ich weiß nichts anderes“. Wie ein neuer Luther hatte er das gesagt. Und Jacobi, der eine völlig entgegengesetzte Antwort erwartet hatte, hatte bestürzt gefragt: „Da wären Sie ja mit Spinoza ziemlich einverstanden?“ Und Lessing hatte erwidert: „Wenn ich mich nach jemand nennen soll, so weiß ich keinen andern.“ Ein langes Gespräch über Spinoza und den Spinozismus hatte sich daran geknüpft. Was aber Goethe persönlich am tiefsten berühren mußte: der äußere Anlaß dieses Gesprächs war seine Prometheus-Ode gewesen, die Jacobi Lessing vertraulich mitgeteilt hatte. Obwohl sekretiert, hatte sie also dennoch die epochemachende Wirkung gewonnen, die ihrer Bedeutung entsprach. Denn, wie Goethe in Dichtung und Wahrheit mit klarer Einsicht in die Zusammenhänge schreibt, „sie diente zum Zündkraut einer Explosion, welche die geheimsten Verhältnisse würdiger Männer entdeckte und zur Sprache brachte, Verhältnisse, die, ihnen

selbst unbewußt, in einer sonst höchst aufgeklärten Gesellschaft schlummerten. Der Riß war so gewaltsam, daß wir darüber, bei eintretenden Zufälligkeiten, einen unserer würdigsten Männer, Mendelssohn, verloren“.

Damit meint Goethe den großen *Spinoza-Streit*, der sich aus dieser überraschenden Entdeckung von Lessings Spinozismus zwischen F.H. Jacobi und Mendelssohn und weiterhin zwischen Jacobi und den Weimarer Freunden erhob und plötzlich jene Scheidung der Geister herbeiführte, die sich im stillen lange vorbereitet hatte. Es handelte sich um die beiden Fragen: 1. war Lessing Spinozist?, was von den alten Freunden Lessings als eine gräßliche Verleumdung auf das heftigste bestritten wurde, und 2. was war die Lehre des Spinoza? Und insbesondere: war Pantheismus Atheismus? Durch die Aufrollung dieser Fragen aber, die die Gemüter auf das leidenschaftlichste bewegte, fand nicht allein der Spinozismus in der Schrift Jacobis „Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn“ 1785 seine erste ausführliche deutsche Interpretation, was für seine fernere Wirkung von entscheidender Bedeutung war, sondern es trat auch zutage, daß die Führer des deutschen Naturidealismus, *Herder und Goethe*, die eben dadurch angeregt wurden, sich erneut und eingehend mit der Ethik des Spinoza zu beschäftigen, in diesem Punkte *mit Lessing völlig einer Meinung* waren. Ja wie ein zündender Funke hatte in Weimar die Nachricht von dem spinozistischen Bekenntnis jenes hochverehrten Vorkämpfers deutscher Geistesfreiheit gewirkt, so daß Herder jetzt an Jacobi schrieb: „Nichts hat mich so sehr in meiner Zuneigung zu der Lehre des göttlichen Spinoza bestärken können, als daß ich so unerwartet an Lessing einen Glaubensgenossen meines eigenen philosophischen Credo finde. Im Ernst, liebster Jacobi, seitdem ich in der Philosophie geräumt habe, bin ich immer und jedesmal neu die Wahrheit des Lessingschen Satzes innegeworden, daß eigentlich nur die spinozistische Philosophie mit sich selbst ganz eins sei.“ Nicht als ob er ihr völlig beipflichtete, nicht als ob er sein eigenes System Spinozismus nennen möchte: aber der Lehre des Spinoza Gerechtigkeit zu verschaffen, das sei eine noch ungelöste Aufgabe. Er habe sich längst mit einer Schrift über Spinoza, Shaftesbury und Leibniz getragen; und nun, von Lessings Genius angeregt, werde er gewiß nicht lange mehr damit zögern. Die hier angekündigte Schrift erschien tatsächlich 1787. Sie hat den lakonischen Titel: *Gott, einige Gespräche von J.G. Herder*. Sie ist das entscheidende Dokument in der Geschichte des klassischen Pantheismus. Sie ist das Bekenntnis des führenden deutschen Theologen zur Idee des Allgottes.

4

Infolge ihrer Verquickung von historisch-kritischen und systematischen Gesichtspunkten bewegt sich die Schrift elliptisch um zwei Brennpunkte: Was hat Spinoza gelehrt? Was ist das wahre Wesen des Spinozismus? Ist Spinozismus Atheismus? – und zweitens: Was ist überhaupt das Wesen eines richtig verstandenen Pantheismus? Was ist Herders eigener Gottesbegriff?

Der *Verteidigung des Spinoza gegen Atheismus* ist das erste Gespräch gewidmet. Es ist eine Zurückweisung der falschen Beschuldigung, zu deren Anwalt sich insbesondere Jacobi aufgeworfen hatte, und ihr wichtigstes Argument ist der ethische Geist der Philosophie, der als das Gegenteil atheistischer Freigeisterei, vielmehr als reinste Gottesliebe bezeichnet werden muß. Diese Philosophie atmet so sehr den Geist innigster Religiosität, sie ist so vollkommen von der Idee Gottes durchglüht, daß, wie Goethe an Jacobi geschrieben hatte, der große Denker deshalb nicht Atheist, sondern theissimus, ja christianissimus genannt werden müßte. Der umgekehrt sei ein wahrer Atheist, der es wie Jacobi fertigbringe, das Absolute des Spinoza, das der Grund aller Dinge sei, als leeren Begriff zu betrachten. Spinoza, hatte Goethe geschrieben, „beweist nicht das Dasein Gottes, das Dasein ist Gott“.

Aber das galt es nun im einzelnen verständlich zu machen und mit den Vorstellungen zusammenzureimen, ohne die die Gottesidee in der Tat ein leerer Name ist. Es galt zu zeigen, daß auch Spinozas Gottesbegriff ein wahrhafter Gottesbegriff, ja *der* wahre Gottesbegriff sei, wie er allein dem geläuterten Gefühl entspreche. Aber dabei zeigte Herder nun in Wirklichkeit, ohne daß er es merkte, daß er tatsächlich einen Gottesbegriff hatte, der von dem des Spinoza wesentlich verschieden war. Seine Schrift wurde also statt einer urkundlichen Wiedergabe des Spinozismus vielmehr eine Umdeutung desselben im Geiste des neuen Naturgefühls, d.h. eine Darstellung von Herders eigenstem Gottesgefühl. Und gerade daß das so kam, macht die Bedeutung dieses Werkes aus.

Denn diese Bedeutung besteht vor allen Dingen darin, daß hier, im bewußten Gegensatz zu Spinoza, der *Kraftbegriff* im Mittelpunkt der Metaphysik erscheint. Das geschieht in dem zweiten Gespräche, wo die Hauptschwierigkeit des spinozistischen Systems daraus hergeleitet wird, daß die Materie darin nach dem Vorgange des Cartesius als ein „Ausgedehntes“ definiert und dadurch ganz unvorstellbar von allem Psychischen geschieden werde. Aber die Ausdehnung sei eine rein mathematische Abstraktion, die nicht das Wesenhafte der Natur, sondern nur die Bedingung ihres Erscheinens sei. „Ohne Wesen, ohne wirkende Kräfte ist nichts in ihr.“ Indessen sei die Erkenntnis lange dahin fortgeschritten, die Kraft als das wahre Wesen der Materie zu erkennen. Leibniz sei hier voran-

gegangen, andere seien gefolgt. Und so fragt der eine der beiden Sprechenden: „Wissen Sie jetzt, wie der Mittelbegriff zwischen Geist und Materie heißt, den Spinoza, um dem Cartesischen Dualismus zu entweichen, vergebens suchte?“ „Substantielle Kräfte“, antwortet der andere. „Nichts ist deutlicher als dieses, und nichts gibt dem spinozistischen System selbst eine schönere Einheit. Wenn seine Gottheit unendliche Eigenschaften in sich faßt, deren jede ein ewiges und unendliches Wesen ausdrückt, so haben wir nicht mehr zwei Eigenschaften des Denkens und der Ausdehnung zu setzen, die nichts miteinander gemein hätten: Wir lassen das anstößige, unpassende Wort Eigenschaft (Attribut) überhaupt weg und setzen dafür, daß sich die Gottheit in unendlichen Kräften auf unendliche Weise offenbare.“ „In der Welt, die wir kennen, steht die Denkkraft obenan; es folgen ihr aber Millionen anderer Empfindungs- und Wirkungskräfte, und Er, der Selbstständige, er ist im höchsten, einzigen Verstande des Wortes *Kraft*, d.h. die Urkraft aller Kräfte, die Seele aller Seelen.“ Dadurch ist nun aber auch die Frage beantwortet, wie denn Gott, d.h. das Seelische, auf und durch die tote Materie wirke. „Sie ist nicht tot, sondern sie lebt: denn in ihr wirken ihrem inneren und äußeren Organ gemäß tausend lebendige, mannigfaltige Kräfte.“ Die Welt ist also eine lebendige Welt. Auf die Frage aber, wie sich denn die Behauptung Spinozas rechtfertigen lasse, daß „jede in der Schöpfung offenbarte Kraft Gottes ein Unendliches ausdrücke“, während doch jeder Teil der Welt seine Schranke habe und selber auch nach Quantität und Qualität beschränkt sei, wird geantwortet: „Ist nicht der Raum, ist nicht die Zeit endlos? Welche unzählbare Menge göttlicher Kräfte und Formen kann sich in ihnen also offenbaren! Und da nach Ort und Zeit keine Zeiterscheinungen dieselben sein können: welche Unendlichkeit entspringt aus diesem immer-neuen, immer-verjüngten Quell der göttlichen Schönheit!“ Ja, auch ohne Rücksicht auf ihre Modifikation durch Raum und Zeit – so liegt tatsächlich „*Unendliches in jeder Naturkraft*“, so daß jedem Organismus, in dem sich die „Macht der Gottheit gleichsam selbst beschränkt hat“, trotzdem eine innere Unendlichkeit innewohnt, die sich am sichtbarsten durch die Kraft zur unendlichen Fortpflanzung dokumentiert. „In jedem Punkte seiner Wirkung, der für uns nur ein Punkt ist, trägt das Wesen des Ewigen seine Unendlichkeit in sich.“ Eine grundlegende Vorstellung, deren ganze Wichtigkeit erst in späterem Zusammenhange deutlich wird.

Diese ganze Umdeutung der materiellen Natur in eine „Wirklichkeit“ immaterieller Kräfte bildet in diesem Zusammenhang aber nur die Grundlage für Herders Theosophie. Und diese Theosophie hat nun zwei gleichermaßen bedeutsame Seiten. Negativ besteht sie in der entschiedenen *Ablehnung des persönlichen und außerweltlichen Gottes* im hergebrachten Sinne des orthodoxen Christentums, und positiv in der Entwicklung eines gemütvollen Pantheismus.

Herder unterschreibt die Worte Lessings: „Die orthodoxen Begriffe der Gottheit sind nicht mehr für mich; ich kann sie nicht genießen.“ „Ich auch nicht (fügt er hinzu), das müßige Wesen, das außerhalb der Welt sitzt und sich selbst beschaut, ist nicht für mich.“ Und an anderer Stelle heißt es: „Nur muß ich ebenso aufrichtig bekennen, daß ich mit einer persönlichen, supra- und extramundanen Gottheit so wenig fortkomme wie Lessing. Gott ist nicht Welt, und Welt ist nicht Gott: das bleibt gewiß. Aber mit dem extra und supra ist, dünkt mich, auch noch nicht viel ausgerichtet. Wenn man von Gott redet, muß man alle Idole des Raumes und der Zeit vergessen, oder unsere beste Mühe ist vergeblich.“ Entschiedener noch als in dieser Schrift hat sich Herder allerdings in Briefen gegen Jacobi geäußert: „Was ihr, lieben Leute, mit dem außer der Welt existierenden Gotte wollt, begreife ich nicht; existiert Gott nicht *in* der Welt, überall in der Welt, und zwar überall ungemessen, ganz und unteilbar, so existiert er nirgends. Außer der Welt ist kein Raum, der Raum *wird* nur, indem für uns eine Welt wird, als Abstraktion einer Erscheinung. Eingeschränkte Personalität paßt auf das unendliche Wesen ebensowenig, da Person bei uns nur durch Einschränkung wird. In Gott fällt dieser Wahn weg, er ist das höchste, lebendigste, tätigste Eins; nicht *in* allen Dingen, als ob diese etwas außer ihm wären, sondern *durch* alle Dinge, die nur als sinnliche Darstellungen für sinnliche Geschöpfe erscheinen“ (6. Febr. 1784). Und am 20. Dez. 1784 schreibt er: „Gott ist freilich (auch) außer dir und wirkt in und durch alle Geschöpfe (den extramundanen Gott kenne ich nicht); aber was soll dir der Gott, wenn er nicht in dir ist und du nicht sein Dasein auf unendlich innige Art fühlst und schmeckst und er sich selbst nicht auch in dir als in einem Organ seiner tausendmillionen Organe *genießt*. (!) Du willst Gott in Menschengestalt als einen Freund, der an dich denkt. Bedenke, daß er dann auch menschlich, d.h. eingeschränkt an dich denken muß und, wenn er partiell für dich ist, partiell gegen andere sein wird.“

Gerade diese Vorstellung war es ja, in der die Ablehnung des persönlichen Gottes ihr menschlichstes Motiv hatte. Der persönliche Gott war, wie die Religionsgeschichte zeigt, notwendig auch ein leidenschaftlicher Gott, ein Gott der Rache oder des Erbarmens, jedenfalls ein solcher, an dessen Gemütsbewegungen die Menschen mit ihren Gebeten appellieren konnten. Und diese Vorstellung war für alles feinere religiöse Empfinden eine solche Beleidigung, daß man sehr leicht begreift, was Goethe von sich in Dichtung und Wahrheit schreibt, daß er nämlich grade durch die entgegengesetzte Vorstellung zuerst zu dem Gottesbegriff des Spinoza sich hingezogen gefühlt habe. Denn bei diesem war Gott ein völlig unpersönliches und unbewußtes Wesen, damit aber nichts Geringeres, sondern etwas unendlich Erhabeneres als die zur Persönlichkeit und zum Bewußtsein verengte Gestalt des Menschen, als dessen Ideal es darum grade wieder hingestellt

wurde, durch vollkommene Aufgabe persönlicher Begehrlichkeit und reine Kontemplation dem göttlichen Urwesen immer ähnlicher zu werden. Und weil Gott als völlig unpersönliches Wesen gedacht wurde, das daher auch über alle menschlichen Gemütszustände, wie Liebe oder Rache, erhaben war, so galt von ihm das wunderliche Wort, das eine der christlichen so ganz entgegengesetzte Religiosität bekundete: „Wer Gott recht liebt, muß nicht verlangen, daß Gott ihn wiederliebt.“ Es enthält in leidenschaftsloser Form die gleiche Ablehnung des gebeterhörenden Gottes, die in leidenschaftlicher Form Goethes Prometheusode zum Ausdruck brachte. Und Goethe berichtet in Dichtung und Wahrheit, daß dieses Spinoza-Wort damals sein ganzes Nachdenken erfüllt habe. –

Diese geistesgeschichtlich so bedeutsame Ablehnung des persönlichen Gottes stand nun freilich nicht im Mittelpunkt von Herders Gott-Gesprächen, sondern darin stand der positive Versuch einer *pantheistischen Theosophie*, die der Gottesvorstellung eine würdigere Form zu geben trachtete. Und wie diese einerseits durch strenge Scheidung von allen Vorstellungen eines persönlichen und außerweltlichen Gottes, so mußte sie anderseits gefunden werden durch eine noch strengere Scheidung von einer materialistischen Weltvorstellung. Wenn deshalb im Gegensatz zum christlichen Gottesbegriff Gott nirgendwo als in der Welt existiert, so konnte doch auf der andern Seite noch viel weniger die materielle Welt mit ihm einfach gleichgesetzt werden. Wir hörten ja: „Gott ist nicht Welt, und Welt ist nicht Gott, das bleibt gewiß.“ Und so liegt die entscheidende Vorstellung des Herderschen Pantheismus eben darin, daß die wirkliche Welt zwar durch und durch göttlich ist, aber nicht gleich Gott. Denn Gott ist unendlich, die Welt in jedem Augenblicke aber endlich. Und so ist Gott zwar in der Welt und die Welt ein Ausdruck seiner Göttlichkeit, aber die Welt in ihrer Endlichkeit ist weit davon entfernt, Gottes Unendlichkeit vollständig zu repräsentieren. Sie ist vielmehr wie ein endliches Gefäß, in das sich ein unendlicher Strom ergießt, der deshalb dieses Gefäß wohl durchlaufen, aber nie von ihm gefaßt werden kann. Und eben das macht die Welt aus einer Welt in Wahrheit zu einem Weltprozeß, daß Gott in unendlichen Verwandlungen gleichsam durch sie hindurchgeht und sie durch seine Unendlichkeit bewegt. Das ist der grundsätzliche Unterschied, der den echten *Panentheismus* von jenem falschen Pantheismus trennt, der die endliche Welt mit der Unendlichkeit Gottes einfach identifiziert und dadurch das Wichtigste vergißt: daß die Welt zwar in jedem Punkte Gott, Gott aber unendlich viel mehr ist als die jeweils wirkliche Welt.

Wenn dies die grundlegende Vorstellung ist, in der für Herder das Verhältnis zwischen Gott und Welt beschlossen liegt, so erhebt sich dahinter die weitere Frage, worin sich denn nun die Göttlichkeit der Welt tatsächlich dokumentiert. Es erhebt sich die Aufgabe: aus dem Charakter der wirklichen Welt den Beweis

zu erbringen, daß es ein göttliches Wesen sei, das sich in ihr verwirklicht. Diese Aufgabe, die sich praktisch als eine Doppelaufgabe darstellt, nämlich einerseits dasjenige hervorzuheben, was die Göttlichkeit der Welt zu beweisen, und andererseits dasjenige aus der Welt zu schaffen, was die Göttlichkeit der Welt zu widerlegen scheint, nennt die Philosophie das Problem der „*Theodizee*“. Es ist der Begriff, unter dem sich nicht nur Herders gesamte schriftstellerische Tätigkeit zusammenfassen läßt, der vielmehrganz allgemein eine Grundtendenz der gesamten neueren Philosophie bezeichnet und grade in der Goethezeit seine höchste Verklärung und letzte Vertiefung erfährt. Unter diesen Begriff fällt auch der größte Teil von Herders „*Gott*“. Aber bei der besonderen Verquickung seines religiösen Bekenntnisses mit dem Willen, es im Spinoza wiederzuerkennen, hat seine Theodizee zunächst die Form einer Rettung jenes spinozistischen Grundgedankens, der den Gegnern des Spinoza, und im besonderen F. H. Jacobi, immer zum schwersten Argumente gegen seine Lehre diente. Niemand nämlich hatte so konsequent und mit so unerbittlicher Strenge den Kausalitätsbegriff der modernen Naturwissenschaft auf die Philosophie übertragen wie Spinoza. Und in seinem System folgte darum jede Naturerscheinung mit absoluter Notwendigkeit aus einer anderen, also daß jede persönliche Freiheit ausgeschlossen war. Innerhalb der Welt gab es nichts als Abhängigkeit der Erscheinungen voneinander. Und die Verse Goethes aus der Zeit seiner Spinozastudien drücken diese Tatsache mit dem ganzen Ernste aus, der ihr zuzukommen scheint:

Nach ewigen, ehrnen,
Großen Gesetzen
Müssen wir alle
Unseres Daseins
Kreise vollenden.

Und unter dem Gesichtspunkte der naturwissenschaftlichen Kausalität schien der Weltprozeß in der Tat nichts als das Produkt einer blinden Notwendigkeit, mit der jede Bewegung Folge einer anderen ist. Es konnte unbegreiflich scheinen, daß ein Mann wie Spinoza sich mit diesem Gedanken so ruhig abgefunden, ja in diesem Gedanken des Fatalismus seine wahre Ruhe gefunden hatte. Aber zu Jacobis größter Überraschung hatte auch Lessing auf dessen Frage die berühmten Worte erwidert: „*Ich begehre keinen freien Willen.*“ Offenbar kam es darauf an, was man unter einem freien Willen und was man unter jener ehernen Notwendigkeit verstand, die sich als die Konsequenz des Spinozismus zu ergeben schien. Und Herder war es nun, der den Versuch machte, das Mißverständnis aus dem Wege zu räumen, als ob die eherne Notwendigkeit des Weltlaufes irgendwie jenem Grundgefühl widerstreite, mit dem wir uns selbst als frei und die Welt als den Ausdruck

göttlicher Vernunft empfinden. Denn eben diese Notwendigkeit, die uns in ihrer materiellen Erscheinung blind und unvernünftig erscheint, muß nach ihrem tieferen Wesen als eine geistige Notwendigkeit verstanden werden, die sich in jener eben nur materialisiert. Auch wenn der Weltlauf für den rückblickenden Verstand als eine lückenlose Kette materieller Notwendigkeit erscheint, ist er in Wahrheit nur der Ausdruck göttlichen Wollens. Grade das ist ja der tiefste Sinn des Pantheismus, daß die Gesetzlichkeit der Welt, eben weil sie der Ausdruck Gottes ist, auch als eine göttliche Gesetzlichkeit verstanden werden muß. Ist aber das, was unser Schicksal scheint, im tiefsten Grunde göttliche Notwendigkeit, dann ist jeder „freie Wille“ entweder ein sinnloses Blendwerk der „eigenwilligen Kreatur“, die sich ihres Zusammenhanges mit Gott noch nicht bewußt geworden ist, oder es ist – wirklich freier Wille, die *göttliche* Freiheit nämlich, die sich im Freiheitsgefühl der Gott-in-sich-tragenden Geschöpfe offenbart. Und hier im Freiheitsgefühl des Geschöpfes beweist sich deshalb am deutlichsten die Freiheit des gesamten Weltprozesses. Was wir als Freiheit fühlen, das ist unsere Göttlichkeit, das ist Gott, das ist das Zeichen dessen, was wir philosophisch Pantheismus nennen. Auf diesem Gedankengange beruht Goethes tiefsinniges Gedicht „Das Göttliche“, das der scheinbar ehernen und blinden Notwendigkeit des Weltlaufes die Tatsache unserer sittlichen Freiheit gegenüberstellt und daraus den Glauben herleitet an die Göttlichkeit der Welt – oder, im poetischen Symbol gesprochen, an die Götter.

Aber unser Freiheitsgefühl ist nicht der einzige und überzeugendste Beweis für den Glauben, daß die Notwendigkeit des Weltlaufes, in den wir uns unablässig verschlungen sehen, keine blinde und rein materielle, sondern eine geistige und göttliche Notwendigkeit ist, sondern die Anschauung der gesamten Natur und ihrer Geschichte bestätigt immerzu aufs neue diesen Glauben an den Vernunftcharakter der Welt, die nicht einem blinden Ohngefähr, sondern einem vernünftigen Willen ihr Dasein verdankt. Gott ist die Kraft aller Kräfte, hatte Herder den Substanzbegriff Spinozas interpretiert. Aber auch wenn diese Kraft nicht in dem menschlich eingeschränkten Sinn als vernünftig gedacht werden darf, so doch nur deshalb, weil wir sie in jenem sehr viel höheren Sinn vernünftig denken müssen, den wir „göttlich“ nennen. Sie ist vielmehr der Inbegriff aller Weisheit, Güte und Schönheit – zugleich mit der Kraft zu seiner Verwirklichung. „Die Gottheit, in der nur eine wesentliche Kraft ist, die wir Macht, Weisheit und Güte nennen, könnte nichts hervorbringen, als was ein lebendiger Abdruck derselben, mithin selbst Kraft, Weisheit und Güte sei, die ebenso untrennbar das Wesen jedes in der Welt erscheinenden Daseins bilden.“ Das ist der Text zu Herders weiterer Predigt. Allein mit diesen ihren Gedanken sehen wir nun in eine neue Gedankenrichtung hinein. Und nach der Versenkung in den Grund aller Dinge kehren wir jetzt in das Äußere der Erscheinungswelt zurück. Zusammenfassend

nämlich läßt sich sagen: der Beweis für das göttliche *Wesen* der Natur liegt ganz allgemein in der – *Form* der Natur. Und die wahre Erkenntnis Gottes besteht deshalb nicht in dem vergeblichen Bemühen, sein metaphysisches Wesen spekulativ zu ergründen, sondern, womit nun die Grundrichtung der deutschen Klassik angegeben wird, in dem denkenden Anschauen der Naturformen und in der fortschreitenden Erkenntnis ihres Formgesetzes. In diesem Sinne beschließt Goethe seinen Briefwechsel mit Jacobi (5. Mai 1786) mit den Worten: „Wenn du sagst, man könne an Gott nur *glauben*, so sage ich dir, ich halte viel aufs Schauen, und wenn Spinoza von der *scientia intuitiva* spricht und sagt: *Hoc cognoscendi genus procedit ab adaequata idea essentiae formalis quorundam Dei attributorum ad adaequatam cognitionem essentiae rerum*, so geben mir diese wenigen Worte Mut, mein ganzes Leben der *Betrachtung der Dinge* zu widmen, die ich reichen und von deren *essentia formali* (Formgesetz) ich mir eine adäquate Idee zu bilden hoffen kann, ohne mich im mindesten zu bekümmern, wie weit ich kommen werde und was mir zugeschnitten ist.“

5

Derselbe Gedanke in anderer Form tritt uns in jener Theosophie entgegen, die Schiller 1786 in der „Rheinischen Thalia“ als Einlage seiner „*Philosophischen Briefe*“ veröffentlichte. Auch hier befinden wir uns auf dem Grunde einer pantheistischen Weltanschauung. „Gott und Natur sind zwei Größen, die sich vollkommen gleich sind. Die ganze Summe von harmonischer Tätigkeit, die in der göttlichen Substanz zusammen existiert, ist in der Natur, dem Abbilde dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Maßen und Stufen vereinzelt. Die Natur (erlaube mir diesen bildlichen Ausdruck) ist ein unendlich geteilter Gott. Wie sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen.“ Aber warum diese Auseinanderlegung der göttlichen Einheit in die Vielheit der Erscheinungen? „Um sich selbst zu genießen“, hatte Goethe geantwortet. Und Schiller paraphrasiert diesen Grundgedanken des Naturidealismus mit Versen, die selbst Hegel noch bedeutsam genug dünkten, um mit ihnen seine „Phänomenologie des Geistes“ zu beschließen:

Freudlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel; darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.

Fand das höchste Wesen schon kein gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit.

Das heißt: um sich seine göttliche Unendlichkeit zum Bewußtsein zu bringen, sie bewußt zu genießen, darum verwandelt sich Gott in die Endlichkeit der Welt und ihrer Geschöpfe. Denn ein Bewußtsein gibt es nur vom Endlichen und Geschiedenen; es entsteht erst durch Unterscheidung – und Verbindung. Damit aber ist Schiller bei seinem eigentlichen Thema. Denn das Motiv seiner Theosophie ist nicht die Erklärung der Welt aus Gott, sondern die *Erklärung der Liebe*, durch die die Geschöpfe aus ihrer Vereinzelung heraustreten und zum Bewußtsein des Ganzen, d. h. zum Bewußtsein Gottes kommen. Schiller kehrt den Vergleich mit dem gebrochenen Lichtstrahl um: „Wie sieben dunklere Strahlen in einem hellen Lichtstreif wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieser Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen. Gefiele es der Allmacht dereinst, das Prisma zu zerschlagen, so stürzte der Damm zwischen ihr und der Welt ein, alle Geister würden in *einem* unendlichen untergehen, alle Akkorde in *einer* Harmonie ineinanderfließen, alle Bäche in *einem* Ozean aufhören. Die Anziehung der Elemente brachte die körperliche Form der Natur zustande. Die Anziehung der Geister, ins Unendliche vervielfältigt und fortgesetzt, müßte endlich zur Aufhebung jener Trennung (d. h. zur Aufhebung der Welt!) führen oder (darf ich es aussprechen?) Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist die Liebe.“ Und Liebe ist „die Leiter, woran wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit“. Es ist dasselbe wie jene *scientia intuitiva*, von welcher Goethe spricht und die auch Spinoza an anderer Stelle selbst als den *amor dei intellectualis* bezeichnet. Nur daß diese Liebe bei dem jugendlichen Schiller einen wärmeren, enthusiastischeren Charakter hat als die erhabene Gottesschau des abgeklärten Weisen. Liebe ist der wahre Ausdruck der inneren Göttlichkeit aller Geschöpfe, die aus ihrer Vereinzelung herausstreben nach Vereinigung, der Gegensatz des Egoismus und der Individualität. „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinanderfließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber, Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit, Egoismus ist Einsamkeit.“ Auch die Erkenntnis, die Vereinigung einzelner Wahrnehmungen zu einem Begriff, die Vereinigung mehrerer Begriffe zu einem System, die Vereinigung aller unserer Einzelanschauungen zur Gesamtanschauung des Universums ist danach nichts anderes als die geistige Form der Liebe, die aber für Schiller zugleich den Charakter der innigsten Einfühlung hat. Denn nur wenn wir uns in die Natur einfühlen und sie als Symbol der Gottheit verstehen – wenn wir „die Seele des Künstlers in seinem Apollo lesen“ –, nur dann hat unsere Erkenntnis den Charakter der Liebe; nur dann haben wir eine „wahre“ Erkenntnis, nur dann erkennen wir die Wahrheit. „Der Mensch, der es so weit gebracht

hat, alle Schönheit, Größe, Vortrefflichkeit im Kleinen und Großen der Natur aufzulösen und zu dieser Mannigfaltigkeit die große Einheit zu finden, ist der Gottheit schon sehr viel näher gerückt. Die ganze Schöpfung zerfließt in seine Persönlichkeit. Wenn jeder Mensch alle Menschen liebte, so besäße jeder einzelne die Welt.“ Wie sagt doch Faust in dem beinahe gleichzeitig entstandenen Szenenstück?

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern . . .

Aber Schiller geht diesem Gedanken noch ernsthafter nach. Er versucht den Nachweis zu erbringen, daß wir tatsächlich zu demjenigen uns erweitern, was wir uns vorstellen. „Anschauung des Schönen, des Wahren, des Vortrefflichen ist augenblickliche Besitznehmung dieser Eigenschaften. Welchen Zustand wir wahrnehmen, in diesen treten wir selbst.“ Wir sind das, wonach wir streben. Unsere Ideale ziehen uns hinan. Und alle Geister, sagt Schiller, „werden angezogen von Vollkommenheit“. „Alle – es gibt hier Verirrungen, aber keine einzige Ausnahme – alle streben nach dem Zustande der höchsten freien Äußerung ihrer Kräfte, alle besitzen den gemeinschaftlichen Trieb, ihre Tätigkeit auszudehnen, alles an sich zu ziehen, in sich zu versammeln, sich zu eigen zu machen, was sie als gut, als vortrefflich, als reizend erkennen.“ Und diese Liebe zu den großen Werten des Lebens kann den einzelnen nun im Zustande höchster Begeisterung dazu bringen, nicht nur das Wertvolle sich anzueignen, sondern sogar mit scheinbarer Paradoxie das eigene Leben dafür aufzuopfern. Denn das eben ist das Wesen der Liebe, daß sie das Individuum dazu treibt, seinen Mittelpunkt aus sich heraus und in die Achse des ewigen Ganzen hineinzulegen. Wer sich, wie die großen Genien der Menschheit, für die Menschheit, für Wahrheit, Recht und Schönheit opfert, der fühlt eben nicht mehr aus seinem endlichen Einzel-Ich, sondern aus dem ewigen Ich heraus. „Das Menschengeschlecht, das er jetzt sich denkt, ist er selbst. Es ist ein Körper, in welchem sein Leben, vergessen und entbehrlich, wie ein Blutstropfen schwimmt.“ Der Untergang des beschränkten Ich in einem Höheren und immer Allgemeineren: das ist das Wesen der Liebe, deren Walten uns mit jenem tiefen Jubel erfüllt, der uns mit dem Überschwang rhetorischer Begeisterung in Schillers Hymne an die Freude und mit überwältigender Kraft aus dem letzten Satze der 9. Symphonie entgegentönt:

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Ja — wer auch nur *eine* Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Was den großen Ring bewohnt,
Huldige der Sympathie!
Zu den Sternen leitet sie,
Wo der Unbekannte thronet.

Das ist der Grundgedanke dieser Hymne an die Freude: daß alle Seligkeit ein Heraustreten aus der Isolierung ist, sei es im Sinne tätiger Menschenliebe, sei es im Sinne liebender Versenkung in die Natur — eine geistige Verbindung mit der Welt, die nichts anderes ist als eine Verbindung mit Gott. Allerdings ist dieser Gedanke kein originaler Gedanke Schillers, sondern Gemeingut des 18. Jahrhunderts, und es ist interessant, daß er selbst Kant in den „Träumen eines Geistersehers“ beschäftigt.

6

Auch *Goethes* Naturgefühl entwickelte sich in den achtziger Jahren durch Spinoza zum bewußten Pantheismus. Davon legt außer zahlreichen Briefen jene kleine „*Philosophische Studie*“ Zeugnis ab, die zwar erst 1891 das Licht der Öffentlichkeit erblickte, aber dadurch an biographischer Bedeutung nichts verliert. Goethe ringt darin vor allem mit jener Idee der inneren Unendlichkeit der Natur, die ihm in dem Naturhymnus von 1782 noch nicht voll zum Bewußtsein gekommen war. Und grade das scheint ihm durch Spinoza zum eigentlichen Erlebnis geworden zu sein, daß diese innere Unendlichkeit des Lebens jede einzelne Endlichkeit mit einer unauflösbaren Problematik erfüllt. Denn, wie er sich hier klar macht: die „beschränkten Existenzen“ sind nicht Teile des Unendlichen, sondern „nehmen Teil an der Unendlichkeit“. Sie „sind im Unendlichen“. Sie leben aus der Unendlichkeit Gottes. Und jedes „lebendige Wesen hat folglich etwas Unendliches in sich“. Hier kommt Goethe durch Spinoza zum Bewußtsein jener inneren Spannung seines Naturgefühls, die wir als dessen eigentliches Charakteristikum betrachtet haben. Nicht nur wie im Naturhymnus die äußere, sondern grade die *innere Unendlichkeit des Lebens* findet hier ihre begriffliche Formulierung. Und es bildet sich damit die wichtigste Voraussetzung für jene Idee der Monade, deren sich der alte Goethe dann so gerne bedient.

Diese Studie ist indessen das einzige, was wir an philosophischen Arbeiten im eigentlichen Sinne von Goethe besitzen. Trotz seines lebhaften Interesses für den Streit um Spinoza hat er in die Entwicklung des klassischen Pantheismus

schriftstellerisch nicht eingegriffen. Er überließ dies seinem Freunde Herder, mit dem er sich in diesem Punkte völlig einig bekannte. Der Pantheismus, zu dessen philosophischer Anschauung er im Bunde mit Herder und im Kampfe gegen Jacobi durchgedrungen war, blieb für ihn lediglich eine innere Voraussetzung seiner dichtenden und denkenden Existenz, über die er mit philosophischen Worten nur selten sprach. Er war ihm keine philosophische Theorie, sondern eine lebendige Anschauungsweise, die ihn „Gott in der Natur, die Natur in Gott zu sehen unverbrüchlich gelehrt hatte“. Und diese machte, wie er noch im Jahre 1812 und grade unter Bezugnahme auf Jacobi mit allem Nachdruck erklärte, „den Grund seiner ganzen Existenz“. Er war der ihm angeborene, aber nunmehr durch Denken geläuterte Quell all seines Dichtens und Forschens, der zwar alles befruchtete, was auf seinem Boden wuchs, aber durch die Üppigkeit seines Bodens kaum anders als eben hindurchschimmerte. In die Ideengeschichte gehört Goethes Pantheismus also zunächst nur mittelbar.

Das änderte sich aber später, als nach und nach jene gewaltigen Gedichte hervortraten, die Goethe unter der Überschrift „*Gott, Gemüt und Welt*“ in der Ausgabe letzter Hand zusammenstellte. Hier gelang es ihm, der neuen Weltanschauung einen so erhabenen Ausdruck zu geben, wie Luther Ähnliches in seinen Liedern gelang. Diese Gedichte haben eine Weltbedeutung wie das christliche Gesangbuch. Sie können zwar im einzelnen hier nicht besprochen werden, aber um doch wenigstens anzudeuten, sei an das schöne Gedicht auf Schillers Reliquien erinnert:

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen,
 Als daß sich Gott-Natur ihm offenbare,
 Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen,
 Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre!

Und ihm respondieren die Verse eines anderen:

Und es ist das ewige Eine,
 Das sich vielfach offenbart.

Denn Gott-Natur „lebt im Schaffen“, freilich in einem Schaffen, das, weil es aus innerer Unendlichkeit quillt, auch in *ewiger Umschaffung des Geschaffenen*, in ewiger Entwicklung bestehen muß. Und so verkünden die gewaltigen beiden Strophen des Gedichtes „Eins und Alles“:

Und umzuschaffen das Geschaffne,	Es soll sich regen, schaffend handeln,
Damit sich's nicht zum Starren waffne,	Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Wirt ewiges, lebend'ges Tun.	Nur scheinbar steht's Momente still.
Und was nicht war, nun will es werden	Das Ew'ge regt sich fort in allen;
Zu reinen Sonnen, farb'gen Erden;	Denn alles muß in Nichts zerfallen,
In keinem Falle darf es ruhn.	Wenn es im Sein beharren will.

Endlich denke man noch an die grandiose Vision der Weltschöpfung in dem Divan-Gedichte „Wiederfinden“, das uns zugleich aufmerksam machen kann auf gewisse neuplatonische Anschauungsformen, denen Goethe gleichfalls Raum gewährte. Ähnlich wie in Schillers Theosophie vollzieht sich in diesem Gedichte die Schöpfung auch in zwei entgegengesetzten Akten: als ein Heraustreten aus Gott und eine Heimkehr zu Gott durch die Kraft der Liebe. Sie beginnt als ein chaotisches Auseinanderbersten der göttlichen Einheit in die unendliche Vielheit der Elemente:

Als die Welt im tiefsten Grunde
Lag an Gottes ew'ger Brust,
Ordnet' er die erste Stunde
Mit erhabner Schöpfungslust,
Und er sprach das Wort: „Es werde!“
Da erklang ein schmerzlich Ach,
Als das All mit Machtgebärde
In die Wirklichkeiten brach.

Auf tat sich das Licht: so trennte
Scheu sich Finsternis von ihm,
*Und sogleich die Elemente
Scheidend auseinander fliehn.*
Rasch, in wilden, wüsten Träumen
Jedes nach der Weite rang,
Starr, in ungemess'nen Räumen,
Ohne Sehnsucht, ohne Klang.

Dann aber beginnt der zweite Akt, und nun erst entsteht die eigentliche Welt, die Welt der Formen, die Welt der Verbindungen. Denn die Welt ist kein Chaos von isolierten Elementen, sondern ein Kosmos von immer höheren und umfassenderen Verbindungen, die sich kraft innerer Wahlverwandtschaft zueinanderfinden.

Stumm war alles, still und öde,
Einsam Gott zum erstenmal!
Da erschuf er Morgenröte,
Die erbarmte sich der Qual;
Sie entwickelte dem Trüben
Ein erklingend Farbenspiel,
Und nun konnte wieder lieben,
Was erst auseinander fiel.

Und mit eiligem Bestreben
Sucht sich, was sich angehört,
Und zu ungemess'nem Leben
Ist Gefühl und Blick gekehrt.
Sei's Ergreifen, sei es Raffen,
Wenn es nur sich faßt und hält!
Allah braucht nicht mehr zu schaffen:
Wir erschaffen seine Welt!

Nicht nur zur Erklärung dieses Gedichts, sondern auch zur Veranschaulichung der Kühnheit, mit welcher Goethe alte mythologische Vorstellungen zur Einkleidung eigener Grundgedanken benutzte, vergleiche man damit die *neuplatonische Kosmogonie*, die er am Ende des 8. Buches von Dichtung und Wahrheit als das angebliche Weltbild seiner frühen Jugend entwickelt hat. Auch nach dieser Darstellung nämlich besteht die Schöpfung aus zwei entgegengesetzten Akten. Der erste beruht auf dem principium individuationis und besteht in der stufenweisen Leibwerdung Gottes, die sich auf dem Wege einer in Zeugungen fortschreitenden Teilung und Spezifikation der göttlichen Einheit vollzieht, bis diese

schließlich bei derjenigen Einheit anlangt, die uns als die letzte erscheint: die elementare Einheit der Wirklichkeit, die Individuen, die Monaden, die Atome. Dieser erste Schöpfungsakt also besteht in einer Vervielfältigung Gottes, die der Ausdruck ist jener individualisierenden Tendenz der Schöpfung, die wir als das eine große Formprinzip der Natur betrachten müssen. Das Wesen dieses Prinzips ist aber nicht nur die organische Gliederung der göttlichen Einheit, in der jedes Glied sich eben als Glied dieses Ganzen empfindet, sondern es ist damit in fortschreitendem Maße ein „Abfall von Gott“ verknüpft, der mit Luzifer, dem Sohne Gottes, und damit beginnt, daß dieser seines Ursprungs aus Gott vergißt und ihn in sich selbst zu finden glaubt, d. h. daß er sich als ein Wesen mit eigenem Mittelpunkt konstituiert und sich als „Ich“ empfindet. Denn nun geht durch das Medium Luzifers die Vervielfältigung Gottes in dem Sinne weiter, daß jedes neu aus ihm entstandene Individuum sich wiederum als eigenes Ich empfindet und sich um seinen eigenen Mittelpunkt herum bewegt. Goethe nennt diese Tendenz aller endlichen Wesen, sich auf ein eigenes Zentrum zusammenzuziehen, die „Konzentration“ der Schöpfung. Und er sagt: „Aus dieser Konzentration der ganzen Schöpfung entsprang nun alles das, was wir in der Gestalt der Materie gewahr werden, was wir uns als schwer, fest und finster vorstellen.“ Es ist eine mythologische Umschreibung jenes physikalischen Grundgesetzes, das wir als das Gesetz der Kohäsion kennen, nach welchem alles zu seinem Mittelpunkt strebt, das auf höherer Stufe als das Gesetz der Schwere erscheint und das für Goethes Auffassung identisch ist mit dem psychologischen Gesetz der Individualität. Die Welt besteht aus „selbständigen“ Elementen – aus einer Vielheit kleinster Welten, von denen jede ihr eigenes Zentrum besitzt. Die Atomtheorie der Gegenwart hat diese Auffassung neu veranschaulicht.

Wenn nun auch Goethe diese Tendenz zur Konzentration als das eigentlich luziferische Prinzip bezeichnet, so liegt darin doch anderseits zugleich ihre göttliche Abkunft und ihr göttliches Recht. Ja genau besehen ist sie nicht einmal etwas ursprünglich Luziferisches, sondern eine Wiederholung des Göttlichen selbst. Denn wenn die Weltwerdung eine Vervielfältigung Gottes ist, so kann sie das ja in Wahrheit doch nur dadurch sein, daß sich der eine große Gott in eine Vielheit eben von – kleinen Göttern verwandelt, d. h. von Wesen mit einem eigenen Mittelpunkt, mit dem Bewußtsein ihrer Souveränität. Und darum ist auch für Goethe die Individualität nicht nur ein luziferisches, sondern ein göttliches Grundrecht jedes endlichen Wesens, das als das wahre Siegel seiner göttlichen Ursprünglichkeit aufzufassen ist. Freilich ist es klar, daß alles das einen vorstellbaren Sinn erst durch die Verbindung der rein formalen Idee der Eigenheit mit der inhaltlichen Idee der Eigenschaft oder der Eigen-Kraft gewinnt. Denn erst dann hat es einen Sinn, von Eigenheit zu reden, wenn diese Eigenheit auch etwas

Eigenes ist und wirkt – d.h. wenn die Individualisierung Gottes zugleich eine Spezifikation seines göttlichen Wesens bedeutet.

Diese Idee fehlt in jener jugendlichen Kosmogonie. Und darum kommt sie zunächst zu der merkwürdigen Vorstellung, daß durch die ins Unendliche fortgesetzte Teilung und Konzentration die von Luzifer ausgegangene Welt schließlich sich selber hätte vernichten, nämlich „vernichtsen“ müssen, wenn nicht die Materie von ihrem ausschließlichen Konzentrationsstreben, ihrem Individualitätsdrang, ihrem Egoismus erlöst worden wäre – durch die Engel, die dem unendlichen Sein die Fähigkeit verliehen hätten, „sich auszudehnen, sich gegen sie zu bewegen“. Und Goethe sagt mit der ihm eigentümlichen, tief bedeutsamen Ausdrucksweise: „Der eigentliche Puls des Lebens war wiederhergestellt.“ Denn nun erst beginnt nach Goethes Idee die wahrhafte Schöpfung, d.h. die Entstehung der Welt als einer in sich zusammenhängenden Form und Organisation. Und diese beruht – wie der erzählte Mythos versinnbildlichen soll –, im Gegensatz zu der ausschließlichen Herrschaft des principii individuationis, auf dem rhythmischen Wechsel von zwei entgegengesetzten, aber notwendig miteinander verbundenen Tätigkeiten, „Konzentration und Expansion“, Zusammenziehung und Ausdehnung, Egoismus und Liebe. Das ist der Herzschlag der lebendigen Welt, wie es der Herzschlag unseres Lebens ist; das ist ihr Einatmen und Ausatmen, die beiden physiologischen Vorgänge des Lebens, in denen wir nach Goethes Auffassung die tiefsten Symbole für das Wesen des Lebens, ja die Urphänomene des Lebens zu verehren haben. Deshalb schließt Goethes Kosmogonie mit dem eindringlichen Hinweis darauf, daß wir uns als Wesen der Schöpfung in einem Zustand befinden, der, „wenn er uns auch niederzuziehen und zu drücken scheint, dennoch Gelegenheit gibt, ja zur Pflicht macht, uns zu erheben und die Absichten der Gottheit dadurch zu erfüllen, daß wir, indem wir von einer Seite uns zu selbststen genötigt sind, von der andern in regelmäßigen Pulsen uns zu entselbstigen nicht versäumen“. So finden wir denn in Goethes dichterischen Kundgebungen gleichzeitig sowohl den Preis der natürlichen Selbstbehauptung, wie in dem Worte von der Persönlichkeit als dem höchsten Glücke der Erdenkinder, als auch den Preis der Entselbstigung, wie in der schönen Strophe:

Im Grenzenlosen sich zu finden,
Wird gern der einzelne verschwinden,
Da löst sich aller Überdruß;
Statt heißem Wünschen, wildem Wollen,
Statt läst'gem Fordern, strengem Sollen
Sich aufzugeben ist Genuß.

Weder allein das eine noch das andere, sondern erst beides zusammen macht das Leben.

III. NATURFORSCHUNG UND NATURPHILOSOPHIE

7

Wenn die Klassik zunächst ganz allgemein in einer philosophischen Klärung des Naturgefühls von Sturm und Drang besteht, dann mußte der Entwicklung zum Pantheismus parallel gehen eine ebensolche Entwicklung zur Naturphilosophie. Denn da es zum Wesen des Naturgefühls gehört, gewissermaßen in zwei entgegengesetzte Richtungen hinauszublicken und nicht nur die Natur als Gott, sondern auch Gott als Natur zu betrachten, so forderte die Entwicklung der Gedanken über Gott zu ihrer Ergänzung notwendig eine gleichzeitige Entwicklung der Gedanken über die Natur. Und hatte in jener der Theologe Herder nach außen hin die Führung, so in dieser der Naturforscher Goethe. Trotzdem gehören beide so eng zusammen, daß man nur durch ein Zusammenschauen ihrer Anschauungen zu einem Gesamtbilde des klassischen Naturidealismus gelangt. Sie ergänzen sich auf das glücklichste. Herder, der auch in seiner Naturphilosophie der Spekulation entgegenstrebt, entwirft in kühnen Zügen die Grundlinien des Ganzen, und Goethe, dessen „gegenständliches Denken“ mit der Anschauung der Gegenstände fester verwachsen bleibt, führt als exakter Naturforscher und an bestimmten Einzelheiten gewisse Ideen durch, die Herders weitschweifender Geist nur allgemein und in Umrissen zu sichten scheint. „Im Grunde war es ein Herderscher Gedanke, den unbewußt die Goethesche Naturforschung verwirklichte“, sagt Haym in seiner Herderbiographie. Daher die völlige Übereinstimmung zwischen beiden, die Goethe noch von Italien aus dem Freunde mit den Worten bekundete: „Wir sind so nahe in unseren Vorstellungsarten, als es möglich ist ohne eins zu sein, und in dem Hauptpunkte am nächsten.“ Und doch hat erst in der Goetheschen Durchführung die Ideenwelt Herders in vollem Maße Gestalt gewonnen. Freilich nicht nur in dieser Weise muß die Naturforschung des einen als die Ergänzung der Naturphilosophie des anderen betrachtet werden. Sie ergänzen sich auch hinsichtlich ihrer verschiedenen Fragestellung. Denn wenn auch die Antworten aus dem gleichen Geiste gegeben wurden, so waren es doch verschiedene Fragen, denen Herder und Goethe nachdachten. Und es zeigte sich auch in diesem Punkte der eine als Theologe, der andere als Naturforscher.

Goethes Naturforschung der achtziger Jahre, die hier zunächst in Frage kommt, charakterisiert sich als vergleichende Morphologie. Sie beschäftigt sich nach vergleichender Methode erstens mit den verschiedenen Formen, die der einzelne Organismus während seines Wachstums hervorbringt, und weiter mit den mannigfaltigen Arten vor allen Dingen der Tiere und mit dem eigenartigen Verhältnis

der zwischen ihnen obwaltenden Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten. Sie gilt ganz allgemein der großen Frage, die Goethe klar genug bezeichnet, wenn er im Rückblick auf seine naturforschende Tätigkeit später einmal sagt:

Freudig war vor vielen Jahren
Eifrig so der Geist bestrebt,
Zu erforschen, zu erfahren,
Wie *Natur im Schaffen lebt*.

Und sie beantwortet diese Frage nach dem Schaffen der lebenden Natur mit der Idee der Metamorphose, nämlich mit der Erkenntnis, daß das Leben der Natur in der Abwandlung bestimmter Formgesetze bestehe und sich daher im Großen wie im Kleinen als „geprägte Form“ konstituiere, „die lebend sich entwickelt“. Wohlgemerkt: das *Leben* der Natur! Denn der äußere Gegenstand von Goethes Studium sind zwar die Gestalten der Natur, doch sein Sinn ist nicht die Erkenntnis der Gestalten, sondern eben des Gestaltwandels, d. h. jenes Vorganges, der nun als das eigentliche Wesen des Lebens begriffen wird. Und wir verstehen diese ganze vergleichende Morphologie nur richtig, wenn wir sie als Biologie verstehen, als Wissenschaft vom *Leben* der Natur, die darauf gerichtet ist, „zu erforschen, zu erfahren, wie Natur im Schaffen *lebt*“! Wenn aber nach Goethes allgemeinsten Naturerkenntnis das Leben die Form der Entwicklung hat und in Entwicklung besteht, dann bringt sich Goethe damit auf dem Wege eindringlicher Naturbeobachtung nur zur klaren Anschauung, was ihm in der Form seines eingeborenen Naturgefühls schon immer gegenwärtig war und was der Pantheismus in seiner Weise ebenso zum Bewußtsein gebracht hat. Nur daß es sich dabei um eine *gesetzmäßige* Entwicklung handelt, eine Entwicklung, die grade auch in der Form ihres Wandels die Beständigkeit großer Formgesetze offenbart: das erscheint als der neue Gedanke der Klassik, mit dem sie das ursprüngliche Naturbild von Sturm und Drang vertieft.

Heders Naturphilosophie, enthalten in den 1784 erschienenen ersten fünf Büchern seiner „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“, ist dagegen von einer anderen Fragestellung beherrscht. Sie richtet sich kaum auf die Verschiedenheit der Arten, sei es der Pflanzen, sei es der Tiere, und nicht auf die Metamorphose als Grundform des Lebens. Diese Ideen zu veranschaulichen, die ihr als solche mit Goethe völlig gemeinsam sind, unternimmt sie nicht wie dieser an Pflanzen und Tieren, sondern am Menschen und seiner Geschichte, d. h. sie führt in der Form der Geschichtsphilosophie weiter, was bei Goethe im wesentlichen Naturphilosophie bleibt. Als Naturphilosophie dagegen, in deren Boden jene gegründet ist, strebt sie hinaus über die Veranschaulichung des bloßen Gestaltwandels und seiner Gesetzlichkeit und sucht eine Antwort auf die hö-

here Frage, was denn der Sinn dieses Gestaltwandels und der *Sinn der verschiedenen Gestalten* sei, die die Natur gebildet habe und immer wieder aufs neue bilde. Herder, als Philosoph und Theologe, verwandelt also die naturwissenschaftliche Frage nach der äußeren *Form* des Lebens in die naturphilosophische Frage nach dem *Sinn* des Lebens. Und als den inneren Sinn, wie er sich in der äußeren Form des Lebens offenbart, verkündet er das *Prinzip der Steigerung* der Wesen und ihrer Lebensform. Die Metamorphose bedeutet nicht nur, wie in den naturwissenschaftlichen Schriften Goethes, Abwandlung der Form überhaupt, sondern eine Wandlung, deren tieferer Sinn Entwicklung ist im Sinne einer Steigerung. Freilich, dieser Gedanke ist so gut ein integrierender Bestandteil Goethescher Naturanschauung wie der Herderschen und hat grade in gewissen Aussprüchen Goethes seine höchste Formulierung gefunden. Nichtsdestoweniger war es Herder, der diesem Schlußgedanken ihres gemeinsamen Naturidealismus nicht nur schriftstellerisch den ersten und sichtbarsten Ausdruck, sondern im Zusammenhange seiner Weltanschauung auch eine solche Bedeutung zu geben wußte, daß diese Naturphilosophie dadurch unmittelbar den Charakter einer Religion bekam. Dieser Gedanke nämlich schlug erst die wahre Brücke zwischen Pantheismus und Naturphilosophie. Denn mochte auch bereits in der Vorstellung ewiger Metamorphose das naturwissenschaftliche Korrelat zu der Vorstellung von der Unendlichkeit des Naturgrundes gefunden sein, mochte in der ewigen Gesetzlichkeit dieser Metamorphose ein göttlicher Rationalismus zum Ausdruck kommen, ihre höchste Göttlichkeit offenbarte die Natur erst dadurch, daß sie nach Steigerung ihrer Formen strebte und sich in einer Entwicklung begriffen zeigte, durch die sie allmählich in Gott zurückkehrte.

Wenn in den folgenden Abschnitten diese Gedanken im einzelnen näher entwickelt werden sollen, dann ist es freilich wichtig, sich zuvor zum Bewußtsein zu bringen, daß weder Herders Naturphilosophie, noch weniger aber Goethes Naturanschauung, so sehr sie ein in sich zusammenhängendes Ganzes bilden, als ein vollendetes Ganzes betrachtet werden können, das den Anspruch machte, auf jede Frage des forschenden Menschengenies eine Antwort zu wissen. Dieser klassische Naturidealismus bezeichnet ja in der Tat nur den Anfang einer historischen Entwicklung, die erst das folgende Jahrhundert zu einem gewissen Abschluß bringt. Er ist deshalb auch nur zum kleinsten Teile durchgebildet und läßt an jedem Endpunkte seiner Anschauung offene Fragen, zu deren Beantwortung er sich weder genötigt noch auch fähig fühlte. Er ist sehr weit von jenem Allwissenheitsdünkel spekulativer Philosophen entfernt, die auch noch über den Zustand Gottes vor Erschaffung der Welt etwas zu wissen glauben. Zwar die Grenzen der Erkenntnis schienen ihm nicht so eng zu sein, wie sie Kant dem

Menschengeiste stecken wollte. Aber insbesondere Goethe wurde nicht müde einzuschärfen: „Alles was wir theoretisch gegen die Natur vornehmen, sind Approximationen, bei denen die Bescheidenheit nicht genug zu empfehlen ist“ (Goethe an Schiller 25.2.1798). Nicht alles, was der Menschengeist erforschen möchte, ist erforschlich. Und wenn es „das schönste Glück des Menschen ist, das Erforschliche erforscht zu haben“, so beschränke er sich im übrigen darauf, „das Unerforschliche ruhig zu verehren“.

Zu diesem Unerforschlichen gehört insbesondere auch der Begriff des „Entstehens“. „Der Begriff vom Entstehen ist uns ganz und gar versagt; daher wir uns, wenn wir etwas werden sehen, denken, daß es schon dagewesen sei“ (39, 84). Es heißt also an Goethe eine ganz falsche Frage stellen, wenn man von ihm anders als in poetischer Form eine Kosmogonie oder eine naturwissenschaftliche Erklärung für die Entstehung der Arten erwartet. Beides gehört zu dem Unerforschlichen, das er ruhig verehrte, ohne sich mehr als periphere Gedanken darüber zu machen. Die Grenze seines Forschens war, wie er immer wieder betonte, das „Urphänomen“, d.h. eine Erscheinung der leibhaftigen Wirklichkeit, in der sich dem denkenden Anschauen das wirkende Gesetz der Natur enthüllt. Als solches Phänomen kann nur die *Wandlung* der Lebensformen, nicht aber ihre *Entstehung* betrachtet werden. Jene ist eine Tatsache, die wir täglich und stündlich schauen, diese ein Vorgang, über den wir uns nur spekulative Gedanken machen können. Und je mehr wir das tun, desto mehr begeben wir uns aus der hellen Mitte an den dunklen Rand des Bildes und aus dem gewissen Schauen ins ungewisse Spekulieren. Der Gegenstand von Goethes Naturforschung ist daher die Schöpfung, die wir tagtäglich beobachten können, nicht die Schöpfung vor aller Zeit. Und wo ihr Goethe die Grenze setzte, das zeigt sich sehr deutlich in einem Gespräch, das Eckermann berichtet (7. 10. 1828). Goethe erklärt sich hier gegen Annahme der Abstammung aller Menschenrassen von einem einzigen Paare und behauptet, die Natur erweise sich immer reichlich, ja verschwenderisch, so daß es deshalb weit mehr in ihrem Sinne anzunehmen sei, sie habe „statt eines einzigen armseligen Paares die Menschen gleich zu Dutzenden, ja zu Hunderten hervorgehen lassen“. Und zur Erklärung fährt er fort: „Als nämlich die Erde bis zu einem gewissen Punkte der Reife gediehen war, die Wasser sich verlaufen hatten und das Trockene genugsam grünte, trat die Erde in die Epoche der Menschwerdung ein, und es entstanden die Menschen durch die Allmacht Gottes überall, wo der Boden es zuließ, und vielleicht auf den Höhen zuerst. Anzunehmen, daß dies geschehen, halte ich für vernünftig; allein darüber nachzusinnen, wie es geschehen, halte ich für ein unnützes Geschäft, das wir denen überlassen wollen, die sich gern mit unauflösbaren Problemen beschäftigen und die nichts Besseres zu tun haben.“

Sucht man sich nun wie Herder und Goethe eine klare Vorstellung davon zu machen, „wie Natur im Schaffen lebt“ und ihre Gestalten bildet, so wird man von einer Wahrnehmung auszugehen haben, die als die allgemeinste Naturerkenntnis betrachtet werden kann. Alle Formen der Natur nämlich sind zusammengesetzt. Sie sind eine *Verbindung von einfacheren Einheiten*. Sie bestehen aus Elementen. Sie sind „aus etwas“ gebildet, was wir „Stoff“ nennen.

Kein Lebend'ges ist ein Eines,
Immer ist's ein Vieles.

Was Goethe hier vom Lebendigen behauptet, das gilt von allen Formen der Natur.

Es ist nun aber nicht nur die Frage: Was ist dieser Stoff? Was sind das für Einheiten und Elemente, aus denen die Natur ihre Form bildet? Sondern für den Pantheisten entsteht überdies die Frage: Wie ist der Widerspruch zu lösen zwischen der Entstehung der Welt aus der Einheit Gottes und der Entstehung der Welt aus der Vielheit der Elemente? Hier gähnt scheinbar eine unüberbrückbare Kluft zwischen der göttlichen Einheit, aus der alles Einzelne lebt, und den elementaren Einheiten, aus denen alles besteht. Und es bedarf offenbar einer besonderen Vorstellung, um zwischen Pantheismus und Naturphilosophie, die mit entgegengesetzten Anschauungen beginnen, zu vermitteln.

Die Funktion dieser Vermittlungsvorstellung nun hat in der Weltanschauung des klassischen Naturidealismus die von Leibniz erneuerte *Idee der Monade*; und wie ihrem Pantheismus Spinoza Pate gestanden hatte, so hat ihrer Naturphilosophie die Monadologie Leibnizens die eigentliche Grundlage geschaffen. Wenn nach Spinoza die Welt aus der Einheit Gottes hervorgeht, so nach Leibniz aus göttlichen Einheiten, einer Vielheit von Göttern, in die sich die ursprüngliche Einheit Gottes gleichsam zunächst einmal verwandelt hat. Und diese göttlichen Einheiten, in die sich Gott bei seiner Weltwerdung auseinandergelegt hat, wie das in Goethes Kosmogonie dargestellt wird, nennt Leibniz Monaden. Es sind die Atome der mechanistischen Naturwissenschaft und doch etwas von ihnen fundamental Verschiedenes. Denn wie jene als etwas Seiendes und Totes, so werden diese als etwas Werdendes und Lebendiges gedacht. Und wie jene als die letzten Elemente der Wirklichkeit den Charakter der Endlichkeit besitzen, so sind die Monaden endlich nur in ihrer *jeweiligen* Wirklichkeit, nach ihrem Wesen jedoch von jener inneren Unendlichkeit, die ihre göttliche Mitgift ist.

Jede Monade ist aus einer Spezifikation Gottes hervorgegangen. Sie fühlt sich also nicht nur als kleiner Gott, als ein „Ich“, sondern sie ist es auch. Denn die be-

sondere individuelle Form, ihre Individualität, als die sie im Zusammenhange der Wirklichkeit grade erscheint, ist nur die wandelbare Gestalt eines metaphysischen Kernes, in dem die ganze und ungeteilte Gottheit schlummert. In dem Doppelsinn des Wortes stellt darum jede Monade, nach Leibnizens genialem Aperçu, das ganze Universum vor. Sie „repräsentiert“ es. Wie das Ganze eines Organismus in jedem seiner ungezählten Samenkörner steckt, so lebt die Unendlichkeit Gottes in jeder seiner Monaden. Und man bezeichnet darum die Monaden wohl am treffendsten, wenn man sie gleichsam die *Samenkörner Gottes* nennt, die Samenkörner, deren jedes potentiell die Kraft besitzt, sich zum ganzen Universum auszuwachsen. In Goethes „Philosophischer Studie“ heißt es: „Man kann nicht sagen, daß das Unendliche Teile habe. Alle beschränkten Existenzen sind im Unendlichen, sind aber keine Teile des Unendlichen; sie nehmen vielmehr teil an der Unendlichkeit.“ Jedes eingeschränkte Lebewesen hat daher „etwas Unendliches in sich, wenn wir nicht lieber sagen wollen, daß wir den Begriff der Existenz und der Vollkommenheit des eingeschränktesten lebendigen Wesens nicht ganz fassen können und es also ebenso wie das ungeheure Ganze, in dem alle Existenzen begriffen sind, für unendlich erklären müssen“. Kurz und prägnant, aber unendlich bedeutungsvoll heißt es darum in dem späteren Gedichte:

Im Innern ist ein Universum auch

– die klassische Formulierung der Monadenidee.

Aber wenn damit nur der alte Gedanke des Mikrokosmos wieder aufzuleben scheint, so hat er durch die dahinterstehende Metaphysik eine tiefgreifende Veränderung erfahren. Denn nach der Auffassung Leibnizens *sind* die Monaden nicht schon die Welt, sondern haben nur die Möglichkeit, aber darum auch den *dunklen Drang*, zur Welt zu werden und die ganze Unendlichkeit aus sich heraus zu entwickeln, die keimend in ihnen schlummert. Und damit ist in die elementaren Einheiten der Natur das Leben gefahren. Denn *Leben ist nichts anderes als jener dunkle Drang, ein potentiell Vorhandenes zu verwirklichen, eine keimende Anlage zur Entfaltung zu bringen*.

Damit aber wird nun geradezu das Umgekehrte behauptet wie mit der Idee der Individualität. Hat „in Wirklichkeit“ jede Monade eine feste Eigenart und den Drang, die Welt auf eine spezifische Weise „vorzustellen“, so hat sie „in Wahrheit“ den Drang zur Entwicklung und zur Überwindung ihrer spezifischen Eigenart. Als Individualität hat sie den instinktiven Trieb, „in ihrem Sein zu beharren“, als Monade möchte sie sich in alle ihre Seinsarten und Gestalten verwandeln, die sie keimhaft in sich trägt. Hier offenbart sich also die ganze Paradoxie der Idee der Monade, die zugleich als fester Charakter und als ewig sich wandelnder Proteus, zugleich als ein Sein und ein Werden gedacht werden muß.

Ja wie in einem Punkte erscheint hier die *Paradoxie des Lebens* zusammengedrängt, die in der Folge nun immer wieder zum Ausdruck kommt. Denn eben weil hier der Versuch gemacht wird, die Einheiten der Welt als Lebenseinheiten zu verstehen, müssen sie notwendig jenen Doppelcharaktergleichzeitigen Seins und Werdens haben, der eben das tiefste Wesen des Lebens ist. Sollen wir sie als lebendig denken, so müssen wir sie als eine Einheit auffassen, deren Wirklichkeit die Form einer ewigen Verwandlung hat. Das Leben der Individualität ist in Wirklichkeit darum nicht die starre Konzentration auf die eigene Art, sondern ein Weg von einem individuellen Ausgangspunkt zur Totalität. Und die wirkliche Einheit dieses Lebens besteht nur in der Kontinuität, mit der sich eins aus dem andern entwickelt und die wir innerlich als die Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – d. h. als den Fluß der Zeit empfinden. Das ist die Lehre jenes gewaltigen Gedichtes „Vermächtnis“. Das Leben konstituiert sich als „Individualität“, das scheint sein Ausgangspunkt; aber nachdem es sich „gestaltet“ hat, muß es sich verwandeln und jene anderen Gestalten annehmen, die es noch in sich trägt. Ja es muß sich verwandeln, wenn es im Zusammenhange einer in Verwandlung begriffenen Welt nicht untergehen will. In seinem „Sein“, d. h. seiner momentanen Gestalt zu beharren, hat es weder von innen noch von außen her die Möglichkeit.

Erst von hier aus gesehen können jene Verse nicht mehr mißverstanden werden, in denen Goethe scheinbar dem entgegengesetzten Gedanken von der individuellen Zwangsläufigkeit des Lebens, von dem unentrinnbaren Dämon der ursprünglichen Eigenart so wundervollen Ausdruck verliehen hat. Denn nun wird man nicht mehr ihren Schlußgedanken überhören, der zwar nur in einem angehängten Relativsatze erscheint, aber dem voraufgegangenen und so viel nachdrücklicher vorgetragenen Gedanken erst die eigentliche Wahrheit gibt:

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Gruße der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen,
So sagten schon Sibyllen, so Propheten;
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, *die lebend sich entwickelt.*

Obwohl nun die Idee der Monade als die allgemeine Grundlage des klassischen Naturidealismus erscheint, so tritt sie in den Schriften Herders und Goethes doch nicht ebenso stark hervor. Ja grade Herder, der doch zunächst so ganz als der geistige Erbe Leibnizens erscheint, hat es vorgezogen, den Begriff der Monade,

der ihm vielleicht ein wenig zu substantiell erschien, mit dem Begriff der „substantiellen Kräfte“ zu vertauschen (vgl. S. 26). Denn natürlich sind die Monaden nur insoweit als „Substanzen“ zu verstehen, als ihre Kraftausstrahlungen den Schein einer substantiellen Existenz erzeugen. Sind sie aber ihrem tieferen Wesen nach „Kräfte“ und nur ihrem Scheine nach „Substanzen“, so mochten sie immerhin auch „substantielle Kräfte“ heißen, trotzdem darin etwas gefährlich Formloses lag, was nur einem so formlosen Geiste wie demjenigen Herders wohl-tun konnte. Es ist deshalb sehr charakteristisch, daß Goethe, der sich erst im hohen Alter dieser ideellen Voraussetzung seiner Weltanschauung bewußt wurde, wieder zu dem alten, formklaren Leibnizschen Begriff zurückkehrte und nicht wie Herder von substantiellen Kräften, sondern nachdrücklich von Monaden redete. Aber freilich, weder Herder geschweige denn Goethe fühlten sich veranlaßt und berufen, die Idee der Monade, die sie nur als Hilfsvorstellung ihres Denkens benutzten, philosophisch weiterzuentwickeln, und so sind es in der Hauptsache nur gelegentliche Äußerungen, aus denen wir erraten müssen, zu welchen Vorstellungen sie die Monadenidee gelegentlich aus-ge-weit haben.

Am wichtigsten in dieser Hinsicht ist zweifellos dasjenige, was Falk am Begräbnistage Wielands (25. I. 1813) von Goethe gehört haben will. Wir werden ausführlich davon bei Goethes Unsterblichkeitsgedanken zu sprechen haben. Hier aber muß doch schon so viel davon vorweggenommen werden, daß Goethe erstlich alle Monaden zugleich als Seelen betrachtete, zweitens aber, wie er sagte, „verschiedene Klassen und Rangordnungen“ dieser Seelen oder Monaden an-nahm, von denen einige „so klein und geringfügig“ sind, „daß sie sich höchstens nur zu einem untergeordneten Dienst und Dasein eignen“, andere dagegen „gar stark und gewaltig“ sind. Ja, Goethe denkt sie sich nicht nur verschieden an Kraft und Stärke, sondern auch von spezifischer Konstitution und Eigenart, so daß jede Monade zum Beispiel nach dem Tode eines Körpers, den sie mit anderen zusammen bildet, in das Reich geht, dem sie angehört, „ins Wasser, in die Luft, in die Erde, ins Feuer, in die Sterne“. Und so haben sie, wenn es sich um Monaden höherer Stufen handelt, eigentlich ganz und gar den Charakter von Keimen. Denn aus ihnen entwickeln sich in Verbindung mit anderen auch die spezifischen Formen der organischen Natur, die verschiedenen Pflanzen, Tiere usw. Und es folgt hieraus, schließt Goethe, daß es Monaden der verschiedensten inneren Größe und Formintention, „daß es Weltmonaden, Weltseelen wie Ameisenmonaden, Ameisenseelen gibt“. Aber zugleich auch das andere: „daß beide in ihrem Ur-sprunge, wo nicht völlig eins, doch im Urwesen verwandt sind“. In diesen wenigen Sätzen liegt freilich eine ganze Monadologie. Aber es wäre bei dem Ge-le-genheitscharakter dieser Äußerungen doch nicht richtig, aus ihnen wirklich

eine solche zu entwickeln und sie als Goethes Weltanschauung hinzustellen. Denn wenn Goethe es im allgemeinen bewußtermaßen vermieden hat, sich metaphysischen Spekulationen hinzugeben, so hat man kein Recht, Gelegenheitsäußerungen dieser Art eine Bedeutung zu geben, die sie zum mindesten ideengeschichtlich nicht besitzen. Freilich läßt sich Goethes gesamte Naturphilosophie auf die Monadologie gewissermaßen projizieren, so daß sich mit ihren Begriffen ganz dasselbe sagen ließe, was Goethe mit den Begriffen seiner Naturforschung ausgedrückt hat. Aber eben darum ist es auch nicht nötig. Denn auch in dieser dunkleren Sphäre bleiben alle diejenigen Fragen ungelöst, die sich schon in der helleren nicht lösen lassen. Aber so viel möge man immerhin als Grundüberzeugung Goethes betrachten, daß die Monade, im Gegensatz zu den modernen Atomen, die immer einförmiger werden, je weiter die Forschung vorschreitet, als Wesen zu denken sind, die, obwohl „ursprünglich“ wesensgleich, doch in Wirklichkeit ganz außerordentlich verschieden sind, weil sie sich auf verschiedenen Entwicklungsstufen ihres Wesens befinden und folglich auch eine verschiedene „Wirklichkeit“ besitzen. Mehr soll man einen Mann wie Goethe nicht fragen wollen.

9

Die Körper sind Verbindungen von Monaden, aber sie unterscheiden sich nicht nur nach der Art der Monaden, sondern auch nach der Art der Verbindung, nach der *Art ihrer „Organisation“*. Wir wissen: es gibt chemische, physikalische, organische Verbindungen. Aber von ihnen spielt in der Naturphilosophie Herder-Goethes im Grunde genommen nur die letztere eine Rolle. Denn wie das grundlegende Naturgefühl ja auf einer Projektion des Lebensgefühls in die Natur beruht, so muß die Natur notwendig organisch erscheinen und den Charakter eines Organismus haben, dessen Teile organisch miteinander verbunden sind. Der Prototyp der Verbindung ist also unbewußt immer die organische Verbindung. Und was im engeren Sinne keine organische Verbindung scheint, das wird doch gern als solche genommen und als eine niedrigere Art von organischer Verbindung aufgefaßt. Das zeigt sich klar in dem fünften Gespräche von Herders „Gott“, das darauf ausgeht, eben an der Organisation der Natur ihren ordnenden Geist, d. h. ihren göttlichen Charakter zu veranschaulichen. Es bedient sich zu diesem Zwecke zwar nur der bekannten Vorstellungen der klassischen Naturwissenschaft, die schon ein Menschenalter zuvor von Kant so bedeutsam zu einer „allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels“ zusammengefaßt worden waren, aber es bedient sich ihrer in poetisch gehobener Weise. Wenn Herder als ein Schüler Newtons in der Bildung eines Tropfens das elementarste Or-

ganisationsgesetz der Welt erkennt, nach dem sich auch das Sonnensystem gebildet hat, dann erblüht dieses rein mechanische Prinzip der Gravitation unter seinen Händen doch zu höherem Leben. Es wird zum Elementarprinzip der „Vergesellschaftung“. „Der Tropfen ist eine Kugel; in einer Kugel treten um einen Mittelpunkt alle Teile gleichartig in Harmonie und Ordnung. Die Kugel ruht auf sich selbst: ihr Schwerpunkt ist in der Mitte; ihre Gestalt ist also der schönste Beharrungszustand gleichartiger Wesen, die um diesen Mittelpunkt in Verbindung treten und mit gleichen Kräften einander das Gegengewicht leisten. Nach notwendigen Gesetzen der Harmonie und Ordnung wird also eine Welt im Tropfen“ (16, 553). „Wenn wir unserer Phantasie den ungeheuren Flug verstaten, sich das ganze Weltall zu denken: so wird kein Riese daraus, sondern eine Kugel, die auf sich selbst ruht“ (16, 554). Auch das zweite Organisationsprinzip, das Herder von der mechanischen Naturwissenschaft übernimmt, Anziehung und Abstoßung der Elemente, sieht er ganz unter dem Bilde seiner organischen Erscheinung. Als sein schönstes Symbol erscheint ihm zwar der Magnet, aber er nennt ihn bezeichnenderweise den „Stein des Hasses und der Liebe“. „Weil alles in der Welt da ist, was sein kann, so muß auch das Entgegengesetzte da sein, und ein Gesetz der höchsten Weisheit muß eben aus diesem Entgegengesetzten, aus dem Nord- und Südpol allenthalben ein System bilden“ (16, 558). Die höchste Weisheit schafft Ordnung zwischen dem Entgegengesetzten durch –Entgegensetzung, durch polare Anordnung. Auch die Chemie fällt ihm unter diese Anschauung. „Der Chemiker (sagt er) veranstaltet nichts als Hochzeiten und Trennungen, die Natur auf eine viel reichere, innigere Weise. Alles sucht und findet sich, was sich liebt – und was einander entgegengesetzt ist, entfernt sich voneinander und kommt nur durch den Punkt der Gleichgültigkeit zusammen“ (16, 558). Innerhalb der Kugel aber ordnen sich auf diese Weise die Elemente in polarer Anordnung.

Das wichtigste Organisationsprinzip indessen, nach dem sich vor allem die Körper höherer Ordnung, besonders die Organismen, bilden, ist für Herder die *Ordnung durch Unterordnung*. Nur dadurch, daß niedere und schwächere Kräfte sich höheren und stärkeren unterordnen bzw. ihnen untergeordnet werden, entstehen die eigentlichen Formen der Natur. „Nur dadurch sehen wir Organisationen werden, daß stärkere Kräfte die schwächeren in ihr Reich ziehen“ (16, 561). Denn Einheit in einer Vielheit wird schließlich nur dadurch gewährleistet, daß einer da ist, der die andern beherrscht. „Eine Kraft herrscht, sonst wäre kein Eins, kein Ganzes. Mehrere auf den verschiedensten Stufen dienen: alle diese Verschiedenheiten aber, deren jede aufs vollkommenste bestimmt ist, haben dennoch etwas Gemeinschaftliches, Tätiges, Ineinanderwirkendes; sonst könnten sie abermals kein Eins, kein Ganzes bilden“ (16, 546). Und so erklärt Herder

deshalb die Organisation als ein System lebendiger Kräfte, die nach ewigen Regeln einer Hauptkraft dienen (16, 569). In den „Ideen“ aber spricht er von dieser Hauptkraft als von einer solchen, die innerhalb ihrer Organisation über die tausend Kräfte, die sie anzog, herrscht und jene alle zu ihrem Zweck regiert. Alle Körper, können wir sagen, organisieren sich um einen Kräftemittelpunkt, um ein beherrschendes Zentrum, das dem Ganzen den Stempel seines Wesens aufdrückt.

Damit rühren wir freilich schon an ein weiteres Gesetz, das das vorige nun mit einem höheren Sinn erfüllt. Denn in der Tat besteht die Herrschaft des Einen über die Vielen nicht bloß darin, daß die Vielen dem Einen äußerlich Dienste tun, selbst aber bleiben, was sie sind. Sondern da wir uns in einem Reiche geistiger Wesen befinden, so handelt es sich immer entschiedener auch um eine geistige Herrschaft, die darin besteht, daß das Eine den Vielen den Stempel seines Wesens aufdrückt und die Vielen dem Einen innerlich angeähneln werden. Der wahre Herrscher hat den Charakter eines Führers. Sein Beispiel erweckt Nachahmung. Seine höhere Lebensform entwickelt die niederen. Denn, wie Herder das begründet – es sind auch die Gedanken von Schillers Liebesphilosophie –, „alles was sich liebt, verähnlicht sich einander“ (16, 560). Die Körper aber entstehen ja, wie wir wissen, aus der Verbindung von Wesen, die sich anziehen, die sich lieben. Indem sie sich „anziehen“, ziehen sie sich gegenseitig „hinan“. Und Herder sagt: „Wie Leibniz einen idealischen Einfluß der Monaden aufeinander annahm, so möchte ich diesen idealischen Einfluß zum geheimen Bande der Schöpfung machen. Verzweifle niemand an der Wirkung seines Daseins; je mehr Ordnung in demselben ist, je gleichförmiger den Gesetzen der Natur es handelt, desto unfehlbarer ist seine Wirkung. Es wirkt wie Gott allmächtig und kann nicht anders, als ein Chaos um sich her ordnen, Finsternis vertreiben, damit Licht werde; es verähnlicht seiner schönen Gestalt alles, was mit ihm ist, ja selbst mehr oder minder, was ihm im Streite begegnet“ (16, 561 f.). Auf diesem idealischen Einfluß beruht aber auch das, was wir „Fortpflanzung“ nennen. Denn Fortpflanzung ist nicht bloß die materielle Absonderung eines Teiles von einem größeren Ganzen, sondern eine solche, in der sich das geistige Wesen, die Form des Mutterwesens fortpflanzt. Es ist geistige Herrschaft auch über die Nachkommenchaft, die ihren Vorfahren immer ähnlich bleibt. Das also ist nach Herder das dritte große Organisationsgesetz der Natur, daß „sich die Wesen einander verähnlichen und in Abdrücken ihrer Art eine fortwährende Reihe bilden“ (16, 560).

Dieser Gedanke ist indessen noch einer anderen Anwendung fähig, mit der wir nun über die Schwelle von Goethes Naturforschung treten. Die Fortpflan-

zung ist nämlich durchaus kein Vorgang, der nur auf den Akt beschränkt wäre, den wir nach gewöhnlichem Sprachgebrauch als solchen bezeichnen, sondern er spielt die entscheidende Rolle auch beim Aufbau des Organismus, der in sich selbst ein Produkt jener fortwährenden Fortpflanzung ist, die wir Wachstum nennen. Die heutige Biologie beschreibt das als Zellteilung. Das kannte Goethe noch nicht. Zur Vorstellung der Zellen konnte er nicht gelangen. Aber etwas sehr Ähnliches erkannte er allerdings, das er zum Gegenstande eifrigen Studiums machte. Er nannte das Metamorphose. Und was er damit meinte, hat er sehr genau am Beispiel der Pflanze in seiner Schrift von der „Metamorphose der Pflanze“ beschrieben. Diese Schrift handelt vom *Wesen des Wachstums*. Sie sucht eine nähere Anschauung von der organisierenden Kraft jenes organischen Zentrums zu geben, das den allmählich entstehenden Organismus nach seinem Bilde gestaltet. Wenn wir an Herders Vorstellung eines organisierenden Zentrums zurückdenken, so bestand dessen Tätigkeit zunächst bloß in der Heranziehung und Unterwerfung anderer Elemente, die dann mit jenem Zentrum zusammen ein größeres Ganzes bilden. Dann hatte Herder sich zu der weiteren Anschauung erhoben, daß diese „Einverleibung“ zugleich eine „Anverwandlung“ bedeute, durch die die neuen Teile dem Zentrum irgendwie angeähnelt werden. Wo aber organisches Wachstum vorliegt, da kommt zu Einverleibung und Anverwandlung noch etwas Drittes hinzu, nämlich Gliederung. Wachstum ist sich gliedernde Gestaltzunahme und zunehmende Gliederung. Wachstum vollzieht sich gliedweise, und das wachsende Wesen vergrößert sich Glied um Glied. Wenigstens verhält es sich so bei den Pflanzen, die diese bei höheren Tieren embryonisch verlaufende Entwicklungsphase am sichtbarsten dem Auge darbieten. Das Pflanzenwachstum vollzieht sich in „Trieben“ – von Blatt zu Blatt, von Blatt zu Blüte, von Blüte zu Samen. Und alle diese Triebe stehen letzten Endes unter der Herrschaft jenes organischen Zentrums, das diesen Trieben seine Gestalt aufdrückt. Freilich widerspricht dieser Auffassung zunächst der Augenschein. Denn vergleicht man die Gestalten der verschiedenen Glieder miteinander, so zeigt sich, daß sie sich keineswegs in dem Maße gleichen, wie sie wohl müßten, wenn sie alle nur eine und dieselbe Form wiederholten, die ihrer Organisation zugrunde liegt. Aber hier setzt nun Goethes spezieller Gedanke ein, daß das Wachstum eben in solch einer Wiederholung der Grundformen bestehe, die zugleich eine Abwandlung sei. Nur in der Idee wiederholt sich beim Wachstum immer dieselbe Form, in Wirklichkeit aber, d.h. unter dem Einfluß verschiedener funktioneller Bestimmungen, erscheint diese Form in immer neuen Verwandlungen. Nur wenn man den Abwandlungsvorgang begriffen hat, kann man sich vorstellen, daß das organische Wachstum als solches in der Herrschaft einer Grundform auch über ihre angegliederten Triebe besteht. Aber hat man ihn begriffen, dann besteht sie

nicht nur zu Recht, sondern enthält erst die entscheidende Einsicht in das organische Bildungsprinzip der Natur.

Nun aber bleibt noch eine letzte Frage zu klären. Was sind das für Wesen, die die besondere Fähigkeit haben, sich in dieser Weise zu einem gegliederten Organismus zu entwickeln, während andere nur zur Tropfenbildung befähigt sind? Mit dem Begriff des „Keimes“ ist zwar zunächst nicht viel gesagt; aber wenn man sich erinnert, daß wir die Monaden als „Samenkörner Gottes“ bezeichnet haben, die kraft ihrer inneren Göttlichkeit den Drang haben, sich zu entwickeln, so ist die Vorstellung des Keimes für uns wenigstens mit dem pantheistischen Grundgedanken verbunden und fügt sich somit in die Gesamtheit des Bildes. Danach müßte freilich jede Monade den Charakter eines Keimes haben, und den besitzt sie in der Tat. Sie besitzt ihn freilich nur potentiell, und in Wirklichkeit erst auf einer bestimmten Entwicklungshöhe ihres kosmischen Lebens. So ungefähr muß man sich vorstellen, was Herder und Goethe darüber gedacht haben mögen. Denn eine Theorie des Keimes besitzen wir von ihnen nicht. Aber aus der monadologischen Grundlage ihres Naturbildes in Verbindung mit gelegentlichen Äußerungen, besonders des späten Goethe, läßt sich wohl erraten, wie sie diese Frage beantwortet hätten. Keime sind zur Vorstellung höherer Lebensform erwachte Monaden, die den Drang haben, in Verbindung mit anderen diese ihnen vorschwebende höhere Form zu „verkörpern“. Und ein organischer Körper umgekehrt ist die Verkörperung eines Keimes oder auch, was dasselbe ist, einer Seele. Denn auch Seelen sind nichts anderes als Monaden höherer Entwicklungsstufen, die die Kraft gewonnen haben, niedere Monaden zum Aufbau höherer Organismen zu gebrauchen. Dabei liegt das Entscheidende aber darin, daß in diesen Wesenheiten nunmehr der geistige Charakter der Monade zum Durchbruch kommt. Denn darin liegt eben das Wesen der Geistigkeit, daß der gegenwärtigen Existenz eine andere und höhere Existenz vorschwebt, von der sie sich hinangezogen fühlt. Und eben das ist das Wesen des Keimes, der Seele. Ob Keim, ob Seele, beide werden im Besitz einer „Idee“ gedacht, auf deren Verwirklichung ihr Streben gerichtet ist. Sie sind darum die eigentlichen Führernaturen unter den Monaden, denen nach Goethes Ausspruch „das Werden der Schöpfung anvertraut ist“, ja deren Aufgabe es ist, alles was sich unter ihnen befindet, mit sich zu höheren Lebensformen zu verbinden und dadurch zu entwickeln. Organisches Wachstum aber ist, als das Gegenteil wilder Wucherung, eine körperliche Entwicklung, die sich nach dem Gesetz einer ideellen Intention eines „Vor-Bildes“ vollzieht.

Einfach schlief in dem Samen die Kraft; ein beginnendes Vorbild
Lag, verschlossen in sich, unter die Hülle gebeugt . . .

Es ist das immanente Gesetz des Keimes, das aus einer Eichel nur eine Eiche werden läßt und ebenso dafür sorgt, „daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen“.

Diese Grenzen erweitert kein Gott, es ehrt die Natur sie;
Denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich.

10

Goethes morphologische Ideen sind so einfach, daß sie aus diesem Grunde häufig mißverstanden werden. Es wird ihnen gerne ein Sinn untergelegt, den sie durchaus nicht haben, während umgekehrt derjenige nicht erkannt wird, durch den sie erst in Wahrheit zu Ideen Goethes werden. Man tut deshalb klug, sich zunächst einmal ganz konkret die Probleme zu vergegenwärtigen, mit denen sich Goethes Forschung wirklich beschäftigte, um dann erst dem tieferen Sinne nachzuspüren, den diese Probleme für Goethe besaßen.

Von der Farbenlehre abgesehen, die trotz der ungeheueren Mühe, die Goethe darauf verwandte, doch ein exzentrisches Problem seiner Forschung gewesen ist, sind das vor allem die Probleme der *vergleichenden Osteologie*, die auch in den naturwissenschaftlichen Schriften den größten Raum einnehmen. Um was handelt es sich bei diesem Problem? Zunächst um etwas scheinbar Banales. Goethe beschäftigte sich mit der Wahrnehmung, die sich der Menschheit schon grade so lange aufgedrängt hat, wie sie gewisse Allgemeinbegriffe, z. B. den Begriff des Wirbeltieres, bildet. Aber freilich, wovon der Begriff nur eine dunkle Ahnung gibt, daß nämlich alle sogenannten Wirbeltiere irgendwie zusammengehören und einen Typus bilden, das soll hier durch eine sorgfältige Vergleichung ihres Knochengerüsts nicht nur verdeutlicht, sondern zum Gesetz erhoben werden. Vergleicht man nämlich die Skelette der verschiedenen Wirbeltiere miteinander, so zeigt sich, daß diesen nicht nur das charakteristische Merkmal der Wirbelsäule gemeinsam ist, sondern daß sie überdies in allen Knochenteilen übereinstimmen und also in sehr viel höherem Maße einen einheitlichen *Typus* darstellen, als mit dem Begriff des Wirbeltieres ausgesagt wird. Freilich widerspricht dem der äußere Augenschein. Denn bei oberflächlicher Betrachtung scheinen die Skelette der verschiedenen Wirbeltiere in der Tat so höchlich verschieden, daß sie kaum noch etwas wirklich gemeinsam haben. Aber sieht man genauer zu, so läßt sich zunächst nicht verkennen, daß gewisse Teile der verschiedenen Skelette einander „entsprechen“. Sie erscheinen zwar nicht gleich, aber „homolog“. Sie haben zwar nicht die gleiche Gestalt, aber sowohl eine ähnliche Funktion als auch den gleichen Platz im Zusammenhange des Ganzen. Und in dieser Beobachtung liegt eine

entscheidende Einsicht, eine Einsicht in die Art und Weise, „wie Natur im Schaffen lebt“. Diese Weise besteht nämlich offenbar darin, daß die Natur ihre Gestalten einerseits nach ganz bestimmten Formmodellen bildet, z. B. nach dem Modell „Wirbeltier“, daß sie aber dieses Modell durchaus nicht etwa als solches, sondern in zahllosen Abwandlungen hervorbringt, in denen der Typus fortwährend in anderer Gestalt erscheint. Nur demjenigen also vermag der Blick für die osteologische Gleichartigkeit aller Wirbeltiere aufzugehen, der die richtige Vorstellung von der Wandelbarkeit der Gliederform besitzt, d. h. von der Verschiedenartigkeit der äußeren Form, in der homologe Glieder erscheinen können, ohne daß damit an dem Wesen der Sache, an dem Wesen des Typus etwas geändert wird. Ja diese Wandelbarkeit geht so weit, daß ganze Glieder scheinbar verschwinden können, weil sie, wie der Zwischenkieferknochen beim Menschen, mit den anderen Knochen „verwachsen“ sind. – Diese Idee war in der Tat so einfach wie möglich, aber sie war, wie das Ei des Kolumbus, so einfach, daß nur ein Genie darauf kommen konnte, dessen Phantasie nicht von dem äußeren Augenschein der Dinge geblendet war. Denn die Schwierigkeit, sie zu finden, beruht wesentlich darauf, daß sie dem äußeren Augenschein widerspricht. Für die Augen des Leibes sind die Gestalten der verschiedenen Wirbeltiere nicht gleich, sondern verschieden, nur das Auge des Geistes vermag, was den Sinnen verschieden erscheint, als etwas „an sich“ Gleiches zu erfassen. „Was uns so sehr irre macht (sagt Goethe einmal), wenn wir die Idee in der Erscheinung anerkennen sollen, ist, daß sie oft und gewöhnlich den Sinnen widerspricht. Das kopernikanische System beruht auf einer Idee, die schwer zu fassen war und noch täglich unseren Sinnen widerspricht. Wir sagen nur nach, was wir nicht erkennen noch begreifen. Die Metamorphose der Pflanzen widerspricht gleichfalls unseren Sinnen“ (39, 116). Nicht anders ist es mit der Abwandlung des tierischen Typus.

Was Goethe an der vergleichenden Osteologie erlernte, war demnach eine besondere Form der Naturauffassung, die darin bestand, das Einzelne nicht als Einzelnes, sondern im Zusammenhang mit anderen, und zwar als Abwandlung eines Allgemeineren zu betrachten. Und die Hilfsmittel dieser Auffassung waren die beiden entgegengesetzten Ideen des „Typus“ und der „Metamorphose“, die aber gerade, weil sie entgegengesetzt sind, so unzertrennlich zusammengehören, daß jede ohne die andere sinnlos wird. Nur scheinbar gibt es für Goethe eine Typuslehre, nur scheinbar eine Metamorphosenlehre, in Wahrheit gibt es für ihn nur eine Lehre von der *Metamorphose des Typus* und von der Typik der Metamorphose. Diese Auffassung indessen ist keineswegs nur an den Gegenstand gebunden, an dem sie Goethe zum Bewußtsein gekommen war, bzw. an dem er sie

vor allem geübt hatte. Sie ist vielmehr ablösbar und ganz allgemein auf das *gesamte Leben* der bildenden Natur zu übertragen. Es galt nicht nur für die Arten der Wirbeltiere, was Goethe lehrte: „Daß nun das, was der Idee nach gleich, in der Erscheinung entweder als gleich oder ähnlich, ja sogar völlig ungleich und unähnlich erscheinen kann, darin besteht eigentlich das bewegliche Leben der Natur.“ Sondern es galt von der Natur ganz allgemein. Überall erfolgt die Gestaltenbildung in der Weise, daß die Natur eine allgemeine Formidee in unzählige Varianten und Abwandlungen auseinanderfaltet, um sie in allen ihren Möglichkeiten zu erschöpfen und allen äußeren Bedingungen des Lebens anzupassen. So bildet sich, wie wir bereits am Beispiel der Pflanze gesehen haben, der einzelne Organismus, dessen Glieder auch nur als verschiedene Abwandlungen einer organischen Grundform zu betrachten sind. So ist das Individuum eine Spielart seiner Gattung. So das gesamte Pflanzenreich eine immer fortschreitende Differenzierung einer allgemeinsten Naturidee „der Pflanze“, die gleichsam die „Urpflanze“ aller Pflanzen ist. Und nicht anders erscheint die Tierwelt als eine Auseinanderfaltung der ewigen Schöpfungs idee des Tieres. Im größten und im kleinsten – immer wiederholt sich dasselbe Spiel. Und das eigentliche Geschäft des Naturforschers, dem sich auch Goethe mit Hingebung gewidmet hat, besteht nun darin, die Spielregeln dieses Spieles zu beobachten. Denn die Gesetzmäßigkeit der Bildungen, deren jede in Wahrheit nur eine Variante des Gesetzes, nicht aber das Gesetz selber ist, zeigt sich darin, daß auch die Abwandlung an bestimmte Regeln gebunden ist.

Als solche Grundregel glaubte Goethe z. B. etwas erkannt zu haben, was man vielleicht das *Gesetz der organischen Haushaltung* nennen könnte. Das Tier, führt er in der „Metamorphose der Tiere“ aus, besteht aus einem bestimmten Zusammenhang bestimmter Organe, und weder an der Zahl noch an deren anatomischem Zusammenhange kann die Natur das geringste ändern. Eine Veränderung leidet nur ihre äußere Form, aber auch sie nur nach bestimmten Regeln. „Keinem Teil nämlich kann etwas zugelegt werden, ohne daß einem anderen dagegen etwas abgezogen wird und umgekehrt. Hier (sagt Goethe) sind die Schranken der tierischen Natur, in welchen sich die bildende Kraft auf die wunderbarste und beinahe auf die willkürlichste Weise zu bewegen scheint, ohne daß sie im mindesten fähig wäre, den Kreis zu durchbrechen oder ihn zu überspringen. Der Bildungstrieb ist hier in einem zwar beschränkten, aber doch wohleingerichteten Reiche zum Beherrscher gesetzt. Die Rubriken seines Etats, in welche sein Aufwand zu verteilen ist, sind ihm vorgeschrieben; was er auf jede wenden will, steht ihm bis auf einen gewissen Grad frei“ (39, 143f.). Das ist auch der wichtigste Gedanke jenes schönen Gedichtes auf die Metamorphose der Tiere, das uns zugleich den allgemeineren Sinn dieser Naturbetrachtung offenbart. Die Formidee des Typus

beschränkt das Wachstum auf einen bestimmten Kreis von Formen, und sie beschränkt damit eine innere Unendlichkeit, die an den Grenzen rüttelt –

... im Inneren scheint ein Geist gewaltig zu ringen,
 Wie er durchbräche den Kreis, Willkür zu schaffen den Formen
 Wie dem Wollen; doch was er beginnt, beginnt er vergebens.
 Denn zwar drängt er sich vor zu diesen Gliedern, zu jenen,
 Stattet mächtig sie aus, jedoch schon darben dagegen
 Andere Glieder, ...
 Siehst du also dem einen Geschöpf besonderen Vorzug
 Irgend gegönnt, so frage nur gleich: wo leidet es etwa
 Mangel anderswo?

Und Goethe schließt mit den Worten, aus denen hervorgeht, daß er hiermit ein Grundgesetz der Natur erkannt zu haben glaubt:

Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
 Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
 ... erfreue dich hoch!
 Keinen höhern Begriff erringt der sittliche Denker,
 Keinen der tätige Mann, der dichtende Künstler; ...
 Freue dich, höchstes Geschöpf der Natur! du fühltest dich fähig,
 Ihr den höchsten Gedanken, zu dem sie schaffend sich aufschwang,
 Nachzudenken.

Bewegliche Ordnung! Das ist das Wesen des Lebens. Jedes Lebewesen untersteht seinem Gesetz, aber es untersteht damit einem Gesetze, das seinem Bildungstrieb weitgehenden Spielraum läßt. Ja das Leben als solches besteht nicht in seiner Gesetzlichkeit, sondern in der freien Auseinandersetzung mit diesem Gesetze, in dem *Spiel mit der Regel*. Nicht darin besteht das Leben, daß es seine gesetzlichen Formen mechanisch wiederholt, sondern immerzu neue Abwandlungen dieses Gesetzes erfindet – und ein und dieselbe Aufgabe in immer neuer Weise löst.

Wenn dies die morphologischen Grundideen Goethes sind, dann erhebt sich die Frage: Welch einen tieferen *Sinn* haben sie für ihn und welche Bedeutung im Zusammenhang seines Geistes? Denn hätten sie einen solchen nicht und wären sie nichts als Beobachtungen eines Naturforschers, so gehörten sie vielleicht in die Geschichte der Biologie, aber nicht in die Ideengeschichte, für die sie mit Recht in Anspruch genommen werden. Aber Goethe war kein Naturforscher in dem seelenlosen Sinne positivistischen Erkenntnisbetriebes, sondern Naturforschung war ihm Angelegenheit seines tiefsten Lebens und Ausdruck seiner Weltanschauung. Und seine Morphologie ist nichts anderes als die Goethesche Form jenes Pantheismus, den Herder philosophisch entwickelt hatte. Wir verstehen

sie daher nur richtig, wenn wir sie weder für sich betrachten noch gar als den Beginn der modernen Entwicklungslehre, sondern wenn wir sie zu ihrem inneren Grunde, dem pantheistischen Naturgefühl, in Beziehung setzen. Was bedeuten, lautet die richtiggestellte Frage, Goethes morphologische Ideen, wenn wir sie als die Ideen eines Pantheisten, d.h. als Versuch verstehen, Gott in der Natur zu erkennen? Was bedeutet es für die Auffassung Gottes, wenn wir das Leben der Natur als jene eigentümliche Verbindung von Formgesetzlichkeit und Freiheit, von Typik und Metamorphose, von Beständigkeit und Wandelbarkeit erkennen? Schließlich und nicht zum wenigsten: Was bedeuten diese Ideen in ihrem Verhältnis zu dem Naturgefühl von Sturm und Drang?

Um mit diesem Naturgefühl zu beginnen, so stand es, wie sich nun immer deutlicher erwiesen hat, vorzüglich unter dem Eindrucke der unendlichen Zeugungskraft der Natur, wie sie sich auswirkt in dem verschwenderischen Reichtum ihrer Gestalten, vor allem in dem Reichtum immer neuer Gestalten. Heißt es ja gleich zu Beginn von Goethes Naturhymnus: „Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist, war noch nie; was war, kommt nicht wieder.“ Und hatte schon früher der junge Goethe einmal geschrieben: „Was wir von Natur sehen, ist Kraft, die Kraft verschlingt; nichts gegenwärtig, alles vorübergehend, tausend Keime zertreten, jeden Augenblick tausend neue geboren, groß und bedeutend, mannigfaltig ins Unendliche; schön und häßlich, gut und böß, alles mit gleichen Rechten nebeneinander existierend“ (33, 16). Die Natur, können wir das zusammenfassen, hatte in dem Naturgefühl von Sturm und Drang einen wesentlich irrationalen Charakter. Und der spätere Goethe fand diesen Charakter noch in dem Naturhymnus, „indem (wie er an den Kanzler von Müller schrieb) den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht ist“ (39, 349). Aber er fühlte das bereits als etwas Fremdes, wenigstens als etwas Ungenügendes. Denn der tiefere *Sinn seiner klassischen Typenlehre* war eben dies: die Natur, so irrational sie auf der einen Seite erscheint, sie verfährt auf der anderen doch wunderbar rationell. Sie ist durchaus nicht so blind verschwenderisch und erfinderisch wie es scheint, sondern in ihren Formideen ökonomisch, beschränkt, rationiert. Obwohl sie in ihren Abwandlungen unerschöpflich ist, wandelt sie doch in Wahrheit nur eine beschränkte Zahl von Formideen ab und gibt ihrem Schöpfungstriebe sehr bestimmte Grenzen. Allein diese „Klugheit“ entstammt ihrer Weisheit. Denn wenn die Natur ihre Geschöpfe nur nach wenigen großen Typen bildet – so darum, weil diese Typen selbst Schöpfungsideen eines Gottes und darum von göttlicher Größe sind. Es sind Ideen von so wunderbarer Weisheit und Vollkommenheit, daß kein Geschöpf ihre Weisheit je zu ergründen vermag. Was sie zu Schöpfungsgesetzen qualifiziert, die dem Leben keine Schranken setzen, ihm vielmehr un-

ausschöpfbare Möglichkeiten des Lebens eröffnen, das ist ihre höhere Vernunft, ihre Rationalität, ihr göttlicher Sinn. Und sie beweisen ihre Göttlichkeit schon dadurch, daß sie niemals werden, sondern ewig sind:

Das Sein ist ewig; denn Gesetze
Bewahren die lebend'gen Schätze,
Aus denen sich das All geschmückt.

Daß die großen Formideen der Natur – Pflanze, Tier, Mensch, Licht usw. – unausschöpfbare „Schätze“ sind, durch die die Natur erst ihren Wert erhält, einen Wert, von dessen Glanz wir uns schon geblendet fühlen, wenn es geschieht, daß wir eines Urphänomen nur deutlicher als gewöhnlich innwerden, das begründet ihre *Gesetzeswürde*, mit der sie dem blinden Schöpfungstrieb der Natur gegenüber treten und ihn in ihre Bahn lenken. In ihnen offenbart sich der Geist der Natur, der Geist ihres Schöpfers. Wenn Goethe daher ruft: „Am Sein erhalte dich beglückt!“, so ist damit das gleiche gemeint, was er auch Jacobi als das höchste Glück des Lebens geschildert hat: in der Natur Gott zu schauen, d.h. die ewigen Formideen, die in allem Wechsel der Gestalten unabänderlich beharren.

Wenn es nun auch übertrieben wäre zu sagen, daß das Naturgefühl von Sturm und Drang in seiner Hingabe an die *Zeugungskraft* der Natur das Gefühl für ihren gestaltenden *Geist* vollkommen vermissen lasse, so beruht doch der Unterschied zwischen dem Naturgefühl der siebziger und der Naturphilosophie der achtziger Jahre wesentlich auf der verschiedenen Akzentuierung der irrationalen und der rationalen Seite der Natur. Aller Nachdruck ruht in dem einen Falle auf der Zeugungskraft dieser göttlichen Unendlichkeit, in dem anderen Falle auf der Herrlichkeit ihrer geistigen Gestaltungskraft. *In der Naturforschung kommt Goethe also die Vernunft der Natur zum Bewußtsein*; sein Naturgefühl wird zum ausgesprochenen Naturidealismus, nämlich zu einer Weltanschauung, in der die Natur – in genauer Parallele zur Kunst – als ein (nach) Ideen bildendes Wesen erscheint. Wie im Naturgefühl von Sturm und Drang umgekehrt das Gefühl für die unendliche Zeugungskraft die Herrschaft hatte. Und doch liegen die Dinge nur scheinbar so schlicht antithetisch. Denn zwar beruht das Naturgefühl von Sturm und Drang fast ganz auf der Akzentuierung der Zeugungskraft der Natur; die klassische Naturanschauung dagegen, die dieses Naturgefühl nur entwickelt und es folglich bei aller Abwandlung doch in sich trägt, nicht so ausschließlich auf der entgegengesetzten Betonung. Sondern: da, wo die Klassik wirklich vollendet ist, erhalten die beiden Akzente gleiche Gewichte, und es kommt zu jenem Gleichgewichte der Anschauung, das überall das formale Merkmal der Klassik ist. Und das ist nun der tiefere Sinn jener bereits hervorgehobenen Tatsache, daß das klassische Naturbild Goethes nicht in der ausschließlichen Betonung des Typus,

sondern umgekehrt in der *gleichmäßigen Betonung von Typus und Metamorphose* besteht. Denn in der Idee der Metamorphose kommt nun erneut die Irrationalität der Natur zu ihrem Rechte, deren Erkenntnis die Mitgift von Sturm und Drang an die Klassik ist. Die Tatsache, daß die Natur ihre ewigen Ideen nicht einfach sklavisch wiederholt, sondern ebenso alles daransetzt, sie unaufhörlich abzuwandeln, die hat ihren tieferen Grund darin, daß die Natur nicht ausschließlich ratio und Geist, sondern zugleich auch etwas Irrationales und bloß „Natürliches“ ist. Auch ihre unendliche Zeugungskraft, ihr Leben, muß an irgendeinem Punkte zum Ausdruck kommen. Wäre die Natur nur ein Inbegriff von göttlichen Ideen, so fände sie in einer unwandelbaren Form, einem ewigen Sein ihre adäquate Gestalt. Aber sie ist zugleich der Inbegriff einer unerschöpflichen inneren Fülle, sie ist lebendig! Und dieses Leben kann sich auswirken nur in ewigem Werden, ewiger Schöpfung. Sollen also die beiden Seiten ihrer Göttlichkeit gleichermaßen zum Ausdruck kommen, so kann ihre ewige Schöpfung nur in einer *schöpferischen Abwandlung unwandelbarer Ideen* bestehen – nur in dem Gleichgewichte zwischen dem natürlichen Schöpfungs- und dem geistigen Gestaltungs-triebe, oder, wie Schiller später sagen sollte, zwischen „Stofftrieb“ und „Formtrieb“. Das ist, was Goethe mit dem späteren Worte zum Ausdruck bringen will: „Soviel aber getraue ich mir zu behaupten, daß, wenn ein organisches Wesen in die Erscheinung hervortritt, Einheit und Freiheit des Bildungstriebes ohne den Begriff der Metamorphose nicht zu fassen sei“ (39, 336). Das will sagen: *der Begriff der Metamorphose vermittelt zwischen der Gesetzmäßigkeit ewiger Formen und der schöpferischen Freiheit des Lebens*, zwischen den beiden Seiten der Natur, die gleichermaßen in ihren Gestalten nach Ausdruck ringen.

Wenn wir dies als den eigentlichen Sinn von Goethes Morphologie betrachten, dann wird offenbar, wie wenig innere Beziehungen sie zu jener Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts hat, die nach einer Kausalerklärung für die Entstehung der Arten suchte. Die Idee der Abwandlung ideeller Grundformen, die als solche nie in die Erscheinung treten, hat mit der Idee der Abstammung von realen Urwesen ursprünglich nichts zu tun. Sie entspringt einem völlig andersgearteten Denkmotiv. Freilich schließt das nicht aus, daß man sie auch im Sinne der Deszendenzlehre verstehen und Goethe zu einem Bahnbrecher des modernen Entwicklungsgedankens machen kann. Ob er dies wirklich in dem Sinne gewesen ist, daß seine falsch verstandene Metamorphosenlehre die Deszendenztheorie mit verursacht hätte, muß mehr als zweifelhaft erscheinen. Kaum zweifelhaft aber ist, daß Goethe der Entwicklung der modernen Deszendenztheorie mit lebhaftem Interesse gefolgt wäre und keinen Einspruch dagegen erhoben hätte, seine Ideen, unbeschadet ihres ganz anderen Ursprungssinnes, *außerdem* auch in jenem

realistischen Sinne zu verstehen, den sie durch die moderne Evolutionstheorie erhalten haben. Für ihn war die Frage der Entstehung der Arten innerhalb der Wirklichkeit kein Problem gewesen. Er hatte es abgelehnt, darüber nachzudenken, da es ihm unlösbar erschien. Sein Sinnen hatte allein der Entstehung der Arten aus Gott gegolten. Aber weshalb sollte es ausgeschlossen werden, daß die Arten zwar aus Gott, aber auf dem Wege über die Entwicklung der göttlichen Wirklichkeit entstehen? Daß diese Vorstellung Goethes Naturanschauungen nicht widerspricht, muß notwendig zugegeben werden, wenn man in der „Geschichte meines botanischen Studiums“ etwa liest: „Das Wechselhafte der Pflanzengestalten ... erweckte nun bei mir immer mehr die Vorstellung: die uns umgebenden Pflanzenformen seien nicht ursprünglich determiniert und festgestellt, ihnen sei vielmehr bei einer eigensinnigen generischen und spezifischen Hartnäckigkeit eine glückliche Mobilität und Biegsamkeit verliehen, um in so vielen Bedingungen, die über dem Erdkreis auf sie einwirken, sich zu fügen und danach bilden und umbilden zu können. Hier kommen die Verschiedenheiten des Bodens in Betracht: reichlich genährt durch Feuchte der Täler, verkümmert durch Trockne der Höhen, geschützt vor Frost und Hitze in jedem Maße oder beiden unausweichbar bloßgestellt, kann das Geschlecht sich zur Art, die Art zur Varietät und diese wieder durch andere Bedingungen ins Unendliche sich verändern – die allerentferntesten jedoch haben eine ausgesprochene Verwandtschaft, sie lassen sich ohne Zwang untereinander vergleichen“ (39, 312). Freilich, wenn es nun weiter heißt: „Wie sie sich nun unter einem Begriff sammeln lassen, so wurde mir nach und nach klar und klarer, daß die Anschauung noch auf eine höhere Weise belebt werden könnte, eine Forderung, die mir damals unter der sinnlichen Form einer *übersinnlichen* Urpflanze vorschwebte“ (39, 313) – dann leuchtet ohne weiteres ein, daß Goethes Morphologie einer Anschauungsweise entstammt, die sich zwar in die moderne *verwandeln* läßt, aber nicht selber bereits die moderne *ist*.

II

Was ist der *Schöpfungssinn der ewigen Typen*? Was ist der Sinn der Pflanze, der Sinn des Tieres? Was endlich ist der Sinn des Menschen? Wir kommen zu der Frage, mit der wir über Goethes Morphologie hinaus in das höhergelegene Reich von Herders Philosophie gelangen. Wir treten ein in Herders „*Ideen*“, die eben diesem Problem gewidmet sind: Was ist die Schöpfungsidee des Menschen? Worin besteht seine Humanität? Allein, wenn nach dem Sinn unserer Menschlichkeit gefragt werden soll, dann ist es für Herders Naturidealismus zunächst bezeichnend, daß er diese Frage grade nur im Zusammenhange mit der gesamten Schöp-

fung, mit der Frage nach dem Sinn der anderen Naturgeschöpfe beantworten will. Nur im Zusammenhange mit Tier und Pflanze und mit der Organisation unserer Mutter Erde, die auch nur als „Stern unter Sternen“ erscheint, nur aus einem eindringlichen Vergleich mit ihnen allen läßt sich für Herder das Wesen des Menschen bestimmen.

Bei diesem Vergleiche aber offenbart sich etwas Neues, und eine Idee tritt hervor, durch die eine zuvor nur angedeutete Perspektive endlich nach ihrer ganzen Tiefe eröffnet wird. Die verschiedenen Schöpfungsideen der Natur, Kristall, Pflanze, Tier, Mensch, sind nicht nur einfach formverschieden, sondern verkörpern, wenn auch unbeschadet ihrer letztlich unendlichen Eigenwerte, dennoch offenbar verschiedene Werkstufen, auf denen die Natur zu immer wertvolleren, göttlicheren Lebensformen emporsteigt. Die großen Schöpfungsideen bilden eine Stufenleiter, in der die göttlichste der Naturtendenzen, die Tendenz der Steigerung, zu überwältigendem Ausdruck kommt. Das fünfte Buch der „Ideen“ trägt die Überschrift „In der Schöpfung unserer Erde herrscht eine Reihe aufsteigender Formen und Kräfte“ und beginnt mit dem Satze: „Vom Stein zum Kristall, vom Kristall zu den Metallen, von diesen zur Pflanzenschöpfung, von den Pflanzen zum Tier, von diesem zum Menschen sahen wir die Form der Organisation steigen.“ Und etwas weiter heißt es: „Könnten wir die erste Periode der Schöpfung durchsehen, wie *ein* Reich der Natur auf das andere gebaut ward – welche Progression fortstrebender Kräfte würde sich in dieser Entwicklung zeigen!“ (13, 177).

Aber freilich, diese erste Periode ist zu Ende. Die Tore dieser Art von Schöpfung sind für Herder geschlossen. Er sagt es ausdrücklich: „Neue Gestalten erzeugten sich nicht mehr“ (13, 177). Die Natur hat keinen Bedarf an neuen Formen. Aber entgegenstehen würde auch der anderen Annahme nichts, daß die Natur auch noch fürder trüchtig sei. Ja, von Goethe möchte man fast eine solche Meinung erwarten. So gleichgültig nämlich für den Kern dieses Weltbildes ist die Entscheidung dieser Frage. Denn wichtig ist nur das eine: *das Stufenreich der Natur offenbart die immanente Steigerungstendenz der Natur*. Alle ihre Formideen sind Stufen einer großen Leiter, und den Sinn dieser Formen verstehen heißt daher nichts anderes, als sie als *Entwicklungsstufen des Lebens* verstehen. Und dieser Aufgabe ist die Naturphilosophie gewidmet, mit der Herder seine „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ eröffnet.

Freilich von der Idee der sich steigernden Natur nicht weniger durchdrungen war auch Goethe, nur daß er sich nicht getrieben fühlte, ihr wie Herder systematisch-philosophischen Ausdruck zu geben. Er ließ es bei gelegentlichen Aussprüchen. Doch ehe wir auf Herders Entwicklungsphilosophie näher eingehen, scheint es zweckmäßig, einige dieser Aussprüche Goethes anzuführen, nicht nur

um den Sinn dieses Entwicklungsgedankens klarer zu erfassen, sondern auch um ihn von vornherein gegen denjenigen des 19. Jahrhunderts abzugrenzen. Der erste lautet: „Die Natur, um zum Menschen zu gelangen, führt ein langes Präludium auf von Wesen und Gestalten, denen noch gar sehr viel zum Menschen fehlt. In jedem aber ist eine Tendenz zu einem anderen, was über ihm ist, ersichtlich.“ Und das wird erläutert durch seine berühmte Äußerung zu Riemer vom 19. März 1807: „Die Natur kann zu allem, was sie machen will, nur in einer Folge gelangen. Sie macht keine Sprünge. Sie könnte z. B. kein Pferd machen, wenn nicht alle übrigen Tiere voraufgingen, auf denen sie wie auf einer Leiter bis zur Struktur des Pferdes heransteigt. So ist immer eines um alles, alles um eines willen da, weil ja eben das Eine auch das Alles ist.“ Schon hier erscheint die Natur mythologisiert als eine Künstlerin, und das steigert sich noch in dem anderen Worte, das Falk im Jahre 1809 von ihm gehört haben will: „Man denke sich die Natur, wie sie gleichsam vor einem Spieltische steht und unaufhörlich *au double!* ruft, d. h. mit dem bereits Gewonnenen durch alle Reiche ihres Wirkens glücklich, ja bis ins Unendliche wieder fortspielt. Stein, Pflanze, Tier, alles wird nach einigen solchen Glückswürfen beständig von neuem wieder angesetzt...“ Erst von solchen Äußerungen her wird der ganze Sinn des Gedichtes lebendig, in dem Goethe angesichts von Schillers Totenschädel einen Blick zu tun glaubt in die geheimnisvolle Werkstätte der immer sich steigenden Natur –

Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das flutend strömt *gesteigerte* Gestalten.

Alle diese Äußerungen sind in dem Sinne gemeint, wie er vollkommen klar aus Herders Worten spricht. Die verschiedenen Stufen der Natur sind nur nach Analogie von Werken aufzufassen, wie sie der Künstler nacheinander hervorbringt und in denen er sich entwickelt. Und nur im selben Sinne wie die aufeinanderfolgenden Werke eines Künstlers gehen die Formen der Natur auseinander hervor. D. h. das eigentliche *Subjekt* des Entwicklungsvorganges sind nicht die einzelnen Geschöpfe, sondern es ist *die schaffende Natur im ganzen*, der Schöpfer, der in seinen verschiedenen Gestalten zu immer höheren Formen des Lebens emporsteigt. Nur wenn man begreift, daß die Natur für Goethe eine vollkommene Einheit ist, ein göttliches Ich, erleidet der Goethesche Entwicklungsgedanke keine Verwechslung mit jenem späteren, nach welchem sich nicht der Schöpfer, sondern das Geschöpf entwickeln soll.

In den ersten fünf Büchern seiner „Ideen“ schildert Herder nun, wie sich die Natur allmählich zum Menschen entwickelt. Auch er erzählt nicht, was man heutigentags „natürliche Schöpfungsgeschichte“ nennt, vielmehr beschreibt er

nur die Stufen, auf denen sich die Natur zum Menschen erhebt, und den teleologischen Zusammenhang der Stufen untereinander. Denn jede Stufe, Pflanze und Tier, ist zwar einerseits nur für sich selber da – „Zweck sein selbst ist jegliches Tier“, wie Goethe nachdrücklich betont –, aber jede bildet dennoch zugleich eine Stufe für die nächste und weist deshalb, wie Goethe gleichfalls sagt, *über sich selbst hinaus*: „In jedem aber ist eine Tendenz zu einem anderen, was über ihm ist, ersichtlich“. Dieser teleologische Zusammenhang ist etwas vollkommen anderes als der Zusammenhang durch Abstammung, der freilich durch jenen nicht ausgeschlossen wird. Er entsteht aus einer ganz anderen Betrachtungsweise. Hier ist nicht die Frage, ob das Tier aus der Pflanze und der Mensch aus dem Tiere entstanden ist, sondern inwiefern sich die Pflanze als eine *ideelle Vorstufe* des Tieres, das Tier aber als eine ebensolche Vorstufe des Menschen betrachten läßt. Denn nicht unter dem Gesichtspunkte des wirklichen Stammbaumes sind Pflanzen die Vorstufe der Tiere, sondern unter dem Gesichtspunkte, daß der eine Typus eine höhere Stufe der natürlichen Organisation darstellt, zu deren Schöpfung die Natur erst fähig und die selbst erst lebensfähig scheint, wenn die niedere geschaffen. Denn wie die Pflanze nicht ohne die „vier Elemente“, so kann das Tier außerdem nicht ohne die Pflanze, der Mensch aber nicht ohne sie alle existieren. Schon rein äußerlich bildet jede niedere Organisationsstufe die Existenzgrundlage der höheren. Die eine lebt von der andern, sie nährt sich von ihr, sie gebraucht sie zum Aufbau ihres Körpers; denn dieser kann nur Elemente assimilieren, die von niederen Stufen vorgeformt worden sind, aber schon damit die Bestimmung bekommen, einem höheren Organismus einverleibt und mit ihm zusammen auf eine höhere Stufe des Lebens gehoben zu werden. Insofern freilich „stammt“ wirklich der Mensch von Tier und Pflanze, das Tier von der Pflanze „ab“, als sich der eine aus dem Körper des anderen bildet. Aber es ist keine Abstammung durch Fortpflanzung und allmähliche Gestaltwandlung, die die Entstehung der höheren Stufen *erklärt*, sondern durch plötzliche Einverleibung, die die Existenz der höheren Art bereits *voraussetzt*. Vor allen Dingen wird die Natur erst zu den höheren Organisationsformen fähig, nachdem sie die niederen gleichsam durchprobiert und zur Bildung der höheren die nötigen Erfahrungen und die nötigen Modelle gesammelt hat. Denn die höheren sind in vielem nur eine komplexere Verbindung der niederen Lebensformen. Was die Natur zunächst im einzelnen und an Einzelwesen ausprobiert, gewisse Formen der Lebens-technik, das benutzt sie nachher zum Bau zusammengesetzter Wesen, in denen sie nur auf höherer Stufe ihre alten Modelle wiederholt. Freilich in verwandelter Form kehren auf den höheren Stufen die technischen Urformen des Lebens wieder, die in primitiver Form schon auf niederer Stufe ausgebildet waren. Und der Mensch ist darum, formanalytisch betrachtet, in vielen Dingen nur eine

höhere Pflanze, in vielen wieder ein höheres Tier. Ihre ganze Konstruktions-
erfahrung hat die Natur zusammengenommen, um endlich das Meisterstück
ihrer Schöpfung, den Menschen, zu erschaffen. In diesem rein ideellen Sinn ist
das Tier eine Abwandlung der Pflanze, der Mensch eine Abwandlung des Tieres.
Und die Idee einer ideellen Abstammung der Formen von immer allgemeineren
und ursprünglicheren Formen bekommt in der Vorstellung allgemeiner und
immer primitiverer Konstruktionsideen erst ihr wahres Leben. In großen Zügen
geht Herder diese *typischen Konstruktionsideen des Lebens* durch. Alles Lebendige
muß sich ernähren und folglich ein Organ besitzen, das diesem elementaren Be-
dürfnis dient. Den Typ dieses Organs finden wir darum bereits bei den Pflanzen:
Kanäle, die die Nahrung einsaugen, verarbeiten und ausscheiden. Dieser Typ
differenziert sich sodann bei den Tieren. Aber so verwandelt er schließlich im
Menschen erscheint, er ist doch in Wahrheit nur abgewandelter Pflanzentyp.
„Stolzer Mensch, blicke auf die erste notdürftige Anlage deiner Mitgeschöpfe zu-
rück, du trägst sie noch mit dir; du bist ein Speisekanal wie deine niederen Brü-
der“ (13, 73). Aber freilich, das ist nur die eine Perspektive, die andere liegt in
entgegengesetzter Richtung. Allerdings ist der Mensch nur ein abgewandeltes
Tier wie das Tier eine abgewandelte Pflanze, aber eben ein abgewandeltes, und
in dieser Abwandlung liegt jene großartige Steigerung, ja Verwandlung der gan-
zen Lebensart, die darzustellen die eigentliche Absicht Herders ist. Worin be-
steht die Entwicklung, der Fortschritt, den wir in den verschiedenen Formstufen
der Natur zu erkennen glauben? Worin müssen wir diese Entwicklungsstufen
erblicken, wenn wir den Menschen als die Krone der Schöpfung betrachten?
Denn daß wir das tun müssen, ist für Herder so selbstverständlich wie für Goethe,
der nicht im „Winckelmann“ allein erklärt: „Das letzte Produkt der sich immer
steigernden Natur ist der schöne Mensch.“ Und läßt man den Gedanken uner-
wogen, ob nicht manche Formstufen der Natur eine ähnliche Entwicklungshöhe
bedeuten können, so liegt in diesen Gedanken weniger Anthropomorphismus, als
es scheint. Denn die Idee der Zusammengesetztheit und Differenziertheit einmal
als Maßstab genommen, läßt sich der Mensch als Ende einer Entwicklungslinie
betrachten, die zweifellos so viele Stufen aufweist wie kaum eine andere. Dies ist
aber der Adel, den Herder zunächst für den Menschen in Anspruch nimmt: *er*
ist das zusammengesetzteste Geschöpf. Er ist das sowohl hinsichtlich seiner Substanz,
die gleichsam alle Substanzen der niederen Organisationsstufen in sich vereinigt,
als auch hinsichtlich seiner organisatorischen Form; denn diese ist auch ein In-
begriff aller Formen, die die Natur in ihren niederen Stufen einzeln durchpro-
biert. Aber gerade aus dieser Verbindung entsteht und in dieser Verbindung be-
steht das spezifische Wesen menschlicher Lebensform. Der Mensch ist kein
Tier? Im Gegenteil: er ist sogar die Verbindung aller Tiere in einem einzigen.

Aber durch die Verbindung entsteht seine Menschheit. Und hier kommt in neuer und überraschender Form das ewige Grundgesetz aller Naturverbindung zur Geltung, daß aus der Verbindung von niederen Einheiten eine höhere Einheit entsteht, die etwas anderes ist als die Summe ihrer Teile. Und wie aus der chemischen Verbindung von Wasser- und Sauerstoff Wasser wird, so gleichsam aus der Verbindung aller Stoffe und Formen, die die Natur in den untermenschlichen Organisationen nach und nach entwickelt hat, der Mensch: „das Mittelgeschöpf unter den Tieren, d. i. die ausgearbeitete Form, in der sich die Züge aller Gattungen um ihn her im feinsten Inbegriff sammeln“ (13, 68). In dieser Form nun erhebt sich die Natur zu dem, was ihr auf keiner der unteren Stufen gelingt, aber das höchste Ziel ihres Strebens ist: zu Freiheit und Vernunft. Beides ist im Prinzip ein und dasselbe und resultiert aus demselben. Das nämlich, was wir Freiheit nennen, das ist der freie Gebrauch unserer Kräfte, zu dem die Natur gelangt, wenn sie sich befreit von der Herrschaft einzelner Triebe. Die Herrschaft einzelner Triebe bezeichnet alle untermenschliche Organisation. In jeder Tierart ist gleichsam ein besonderer Trieb verkörpert, dem das Tier hemmungslos ausgeliefert ist. Im Menschen dagegen, dessen Wesen die Vereinigung aller Triebe ist, kommen alle diese Triebe zum Gleichgewicht; sie begrenzen und bezähmen sich gegenseitig. Und das nennen wir Freiheit. Denn Freiheit ist zunächst nichts anderes als Freiheit von der Herrschaft einzelner Triebe durch das Gleichgewicht des ganzen Triebsystems. Ist aber dieser Indifferenzzustand der Freiheit erreicht, in dem die Elementarkräfte der Natur durch ihre Verbindung „gebunden“ sind, dann ist damit der Boden vorbereitet, auf dem das Höhere in die Erscheinung treten kann. Dann nämlich werden die *höheren* Kräfte „entbunden“, die eben dadurch „frei werden“, daß sich die niederen Kräfte durch ihre Verbindung gegenseitig binden. Dann zeigt sich die Freiheit als Vernunft. Und unter Vernunft ist jener Zustand der Besonnenheit zu verstehen, der, wie die Freiheit auf der „Aufhebung“ der Triebe in einem freien Willen, so auf der „Aufhebung“ der verschiedenen Erfahrungen in einem „Urteil“ beruht. Aus beiden aber entwickelt sich über der vegetabilischen und animalischen Grundlage des Menschen sein spezifisch Menschliches, die Humanität, als deren körperlichen Ausdruck wir zu betrachten haben: die aufrechte Gestalt des Menschen und die beherrschende Stellung des Kopfes. *Im Menschen also kommt die Natur zu Freiheit und Vernunft.* „Der Mensch“, sagt Herder, „ist der erste Freigelassene der Schöpfung.“ Mit ihm erwacht die Natur zur Freiheit des Geistes, d. h. zur freien Betätigung ihrer höheren Kräfte, die in den niederen Organisationsstufen noch schlummern. Er ist aus diesem Grunde die höchste Stufe der irdischen Schöpfung. „Vom Stein zum Kristall, vom Kristall zu den Metallen, von diesen zur Pflanzenschöpfung, von den Pflanzen zum Tier, von diesem zum Menschen

sehen wir die Form der Organisation steigen, mit ihr auch die Kräfte und Triebe des Geschöpfes vielartiger werden und sich endlich alle in der Gestalt des Menschen, sofern diese sie fassen konnte, vereinen. Bei dem Menschen steht die Reihe still; wir kennen kein Geschöpf über ihm, das vielartiger und künstlicher organisiert sei: er scheint das höchste, wozu eine Erdorganisation gebildet werden konnte“ (13, 167).

Und doch, fragt Herder zu Beginn des fünften Buches, an dessen Spitze der eben zitierte Satz steht, ist der Mensch auch die höchste Stufe der Natur *überhaupt*? Sollen wir den Augenschein für die volle Wahrheit halten und glauben, daß die Steigerungstendenz der Natur mit ihm zu Ende sei und der Mensch, die Krone der Schöpfung, zugleich den Stillstand der Schöpfung bedeute? Das widerspräche nach Herders Meinung dem innersten Wesen der Natur, das sich überall, wo es auch in die Erscheinung tritt, als ein faustisches Wesen enthüllt, dessen Lebensnerv das Weiterschreiten ist. „Nichts in ihr steht still, alles strebt und rückt weiter“ (13, 177). Und daß wir im Bereiche des Irdischen eine höhere Organisationsstufe nicht wahrzunehmen vermögen, beweist nicht das Gegenteil, sondern fordert umgekehrt zu der Annahme solcher Organisationsstufen heraus. Von dem Vorhandensein solcher höheren Lebensstufen ist Herder überzeugt. Auch Goethe, der es zwar im allgemeinen vermeidet, unlösbaren Fragen nachzudenken, hat mehr als einmal auf solche Möglichkeiten als notwendige Postulate seiner ganzen Naturanschauung hingewiesen. „Wer weiß (hatte er gefragt, als er die Natur am Spieltische geschildert hatte, wie sie unaufhörlich *au double*! ruft, um zu diesen höheren Würfeln und Entwürfen aufzusteigen), wer weiß, ob nicht auch der Mensch nur ein Wurf nach einem höheren Ziele ist?“ Und mit der gleichen Frage hatte er geschlossen, als er es als ein Gesetz der Natur bezeichnet hatte, daß alles Vollkommene seiner Art über seine Art hinausgehen müsse. Vielleicht waren ihm solche Gedanken nahegebracht worden durch Herder, der im fünften Buche der Ideen eindringlich versucht hatte, den Vorhang von diesem letzten Geheimnis der Schöpfung wegzuziehen, um dahinter über dem Menschen jenes *Reich der Engel* zu gewahren, in das Goethe zuletzt auch seinen Faust geleitet. Denn, wie Herder das begründet hatte, „alles ist in der Natur verbunden, ein Zustand strebt zum anderen und bereitet ihn vor. Wenn also der Mensch die Kette der Erdorganisation als ihr höchstes und letztes Glied schloß, so fängt er auch eben dadurch die Kette einer höheren Gattung von Geschöpfen als ihr niedrigstes Glied an, und so ist er wahrscheinlich der Mittelring zwischen zwei ineinandergreifenden Systemen der Schöpfung“ (13, 194).

In ihren Organisationsformen vom Kristall bis zum Menschen und darüber hinaus hat sich die Natur die Mittel geschaffen, ihr Wesen bzw. ihre Wesen zu entwickeln. Denn, was über dem Studium der Naturformen nie vergessen werden darf, diese Formen sind nicht selber Wesenheiten, sondern lediglich Formen, in denen Wesenheiten miteinander verbunden sind, um in dieser Verbindung ihr Wesen zu entfalten. Die eigentlichen Wesen sind die Monaden, die sich zu jenen Formen zusammenschließen. Und alle Formen sind nur *Lebensformen der Monaden*, die als Formen ebenso vergänglich sind wie die darin geformten Monaden unvergänglich. Ja sie sind nur Durchgangsformen, in denen die Wesen nach und nach ihre innere Unendlichkeit entwickeln. Dabei wird es nun von entscheidender Bedeutung, daß die Formenwelt der Natur zugleich als ein Stufenreich betrachtet werden muß. Denn das führt zu der Vorstellung einer steigenden Entwicklung, die die Wesen der Natur auf ihrem Wege durch die verschiedenen Formstufen erleiden. Und es ergibt sich aus der Vorstellung dieser Entwicklung der Wesenheiten erst der tiefere Sinn jener Organisationsstufen, die durch den Strom der Wesen miteinander verbunden sind.

Daß dies die eigentliche Grundanschauung Herders ist, geht unzweideutig aus dem dritten Abschnitt des fünften Buches der Ideen hervor, wo es heißt: „Als die Tore der Schöpfung geschlossen wurden, standen die einmal erwählten Organisationen als bestimmte Wege und Pforten da, auf denen sich künftig in den Grenzen der Natur die niederen Kräfte aufschwingen und weiterbilden sollten. Neue Gestalten erzeugten sich nicht mehr; es wandeln und verwandeln sich aber durch dieselben untere Kräfte, und was Organisation heißt, ist eigentlich nur eine *Leiterin derselben zu einer höheren Bildung*“ (13, 177). Führen die Monaden zunächst das Dasein von „Elementen“, dann ein Pflanzen-, ein Tier- und endlich ein Menschenleben, so entwickeln sie bei dem Durchgang durch ihre verschiedenen Organisationsstufen ihre spezifischen Kräfte. Sie werden geläutert. Sie werden hinangezogen. Ihre höheren Naturen werden entbunden. Dem sichtbaren Reich der äußeren Naturformen entspricht ein unsichtbares Reich der darin emporsteigenden Wesen. „Es herrscht allerdings nicht nur ein Zusammenhang, sondern auch eine aufsteigende Reihe von Kräften im unsichtbaren Reich der Schöpfung, was wir durch diese in ihrem sichtbaren Reich, in organisierten Formen vor uns wirken sehen“ (13, 169). Dieser Übergang der Wesen von einer Organisationsstufe zur andern vollzieht sich zunächst auf natürliche Weise, indem sich die höheren Formen die niederen einverleiben. Die Pflanze nährt sich von Erde und Wasser und Luft. „Und was tut sie mit ihnen? (fragt

Herder). Sie zieht sie an sich, verarbeitet sie in ihr Wesen und läutert sie weiter – das ganze Kunstwerk des Gewächses ist, Niedriges zu Höherem hinaufzubilden.“ „Über der Pflanze steht das Tier und zehrt von ihren Säften – es animalisiert sie zu Teilen seiner selbst: die niederen Kräfte gehen in feinere Formen des Lebens über.“ „Der Mensch aber ist der größte Mörder. Er kann beinahe alles, was an lebendiger Organisation nur nicht zu tief unter ihm steht, in seine Natur verwandeln.“ „Nehmt die äußere Hülle weg (schließt Herder diese Betrachtung), und es ist kein Tod in der Schöpfung; jede Zerstörung ist Übergang zum höheren Leben“ (13, 178). Aus dieser Vorstellung aber folgt erst die Notwendigkeit jenes Postulats, daß die Natur noch für höhere Organisationsformen gesorgt haben müsse, als uns die irdische Erfahrung zeigt. Denn wenn nach Herders Worten „das Menschengeschlecht als der große Zusammenfluß niederer organischer Kräfte“ angesehen werden muß, „die in ihm zur Bildung der Humanität kommen sollen“ (13, 180f.), so kann der Entwicklungsprozeß der Monaden auf dieser Stufe unmöglich zu Ende sein. Ja, soll er gar rückwärts gehen, und sollen die zum Menschen hinangeläuterten Monaden wieder Stein, Pflanze, Elefant werden? Nein, ruft Herder entschlossen: „auch er rückt weiter“ (13, 181).

Freilich, unvermerkt hat hier bereits eine neue Vorstellung Platz gegriffen, die für den Übergang der Wesen von elementarer zu pflanzlicher, tierischer und menschlicher Lebensstufe noch nicht nötig war, da dieser einfach sich dadurch vollzieht, daß die niederen Lebensformen von den höheren „einverleibt“ und dadurch auf die höhere Lebensstufe gehoben werden. Eine solche Einverleibung findet auf der Stufe des Menschen nicht mehr statt. Die menschlichen Monaden werden nicht mehr durch einen Gewaltakt von außen auf eine höhere Lebensstufe gehoben, sondern sie müssen sich selber dazu entwickeln. Ja geradezu dies ist der Sinn ihres Menschenlebens: die Verwandlung ihrer irdisch-menschlichen Existenz in eine höhere, geistige, die sie zwar im eigentlichen Sinne noch nicht vollziehen, wohl aber vorbereiten können. Dieses Menschenleben bedeutet keine einfache Auswirkung der in ihm verbundenen Kräfte, sondern ihre Vervollkommnung und Entwicklung, kraft welcher die *menschlichen Monaden einer höheren Stufe entgegenreifen*. Sie bilden diese höhere Stufe schon in sich aus, auch wenn sie äußerlich das Gesetz ihrer Stufe nicht durchbrechen können. Denn wie Goethe schon gesagt hat: „Alles Vollkommene seiner Art muß über seine Art hinausgehen.“ Und von diesem Gedanken ausgehend kommt Herder zu der Vorstellung, daß der Mensch auf der Stufe seiner Menschlichkeit einen höheren Menschen, einen „Engel“ in sich ausbilde, der nach dem Zerfall seines irdischen Körpers einer höheren Lebensform entgegengehe. Freilich gelingt das nicht jedem, sondern durchaus nur demjenigen, der den Kursus der Menschlichkeit voll-

kommen und mit Erfolg durchlaufen hat. Denn wie auch Goethe meint: „Ich zweifle nicht an unserer Fortdauer, denn die Natur kann die Entelechie nicht entbehren; aber wir sind nicht in der gleichen Weise unsterblich, und um sich künftig als große Entelechie zu manifestieren, muß man auch eine sein“ (zu Eckermann 1. 9. 1829). Aber auch für diejenigen ist gesorgt, die es nicht vermochten, dem irdischen Leben die Krone des himmlischen abzugewinnen. Ihre Seelen verkörpern sich so lange und immer aufs neue wieder, bis sie zu einem höheren Leben reif geworden sind. Der *Unsterblichkeitsglaube* des Naturidealismus hat also eine doppelte Form: für die noch unvollendeten Seelen die *ewige Wiederkehr auf derselben Lebensstufe*, für die vollendeten den *Aufstieg zu einer höheren*. Aber er ist in der Tat, wie Herder und Goethe richtig bemerken, nur die natürliche Konsequenz ihrer gesamten Naturanschauung und daher frommer Glaube nicht mehr als diese auch. „Alles was erscheint, muß auch verschwinden; jedes Gewächs der Zeit trägt auch zugleich den Keim der Verwesung in sich, der da macht, daß es in seiner Erscheinung nicht ewig dauere. Was zusammengesetzt ist, wird aufgelöst: denn eben diese Zusammensetzung und Auflösung heißt Weltordnung und ist das immer wirkende Leben des Weltgeistes“ (Herder 16, 540). Wenn aber auch die Formen vergehen, die Wesenheiten, die diese Formen bilden, dauern. „Wenn also meine Seele eine substantielle Kraft ist und ihr jetziges Reich der Wirkung zerstört wird, so kann es in einer Schöpfung, in welcher keine Lücke, kein Sprung, keine Insel stattfindet, an einem neuen Organ nie fehlen. Neue dienende Kräfte werden ihr beistehen und in ihrem neuen Zusammenhange mit einer Welt, in welcher alles zusammenhängt, ihren Wirkungskreis bilden“ (Herder 16, 548). So gut es also eine „Verkörperung“ der Monaden gibt, d. h. ihre organische Verbindung mit anderen, so gut gibt es nach dem Zerfall dieses Körpers eine „Wiederverkörperung“. Und dies ist die gewöhnliche Form der Unsterblichkeit, von der auch Goethe in jener denkwürdigen Unterredung mit Falk am Begräbnistage Wielands (25. 1. 1813) gesprochen hat. „Alle Monaden sind von Natur so unverwüstlich (sagt er damals), daß sie ihre Tätigkeit im Moment der Auflösung selbst nicht einstellen oder verlieren, sondern noch in demselben Augenblicke wieder fortsetzen. So scheiden sie nur aus den alten Verhältnissen, um auf der Stelle wieder neue einzugehen.“ Die Seele baut sich dann einen neuen Leib, auch der Tod ist für sie nur eine Gestaltverwandlung, der Übergang zu einem neuen Leben – aber dieses Leben spielt sich noch auf der alten Lebensstufe ab, es ist keine Höher-Geburt, sondern Wiedergeburt. Und so spricht Goethe denn zuletzt ohne Erschrecken das gewaltige Wort aus, das ja in seinen Gedichten vielfach wiederklingt: „Ich bin gewiß schon tausendmal dagewesen und hoffe wohl noch tausendmal wiederzukommen.“ Denn wie er drei Jahre vor seinem Tode bemerkt: „Jede Entelechie ist

ein Stück Ewigkeit, und die paar Jahre, die sie mit dem irdischen Körper verbunden ist, machen sie nicht alt“ (zu Eckermann 11. 3. 1828). Freilich, bei dem ewigen Formenwechsel des Lebens kann der Seele auch Mißgeschick widerfahren. „An eine Vernichtung ist zwar gar nicht zu denken; aber von irgendeiner mächtigen und dabei gemeinen Monas unterwegs angehalten und ihr untergeordnet zu werden, diese Gefahr hat allerdings etwas Bedenkliches.“ Ja, auch das ist keine ausgemachte Sache, daß jede Monade das bleibt, was sie zuletzt gewesen ist. Kann sie steigen, so kann sie auch fallen, und nicht nur durch einen „Unfall“, wie ihn Goethe eben schildert. Nur wer seinem Menschentume treu geblieben ist, bleibt Mensch auch in dem nächsten Leben.

Wer keinen Namen sich erwarb, noch Edles will,
Gehört den Elementen an . . .

Und so gehen die ungetreuen Dienerinnen der Helena bei deren Scheiden ihrer „Menschlichkeit“ verlustig und werden den Elementen als Baum-, Berg- und Quellnympfen zugesellt. Denn aushalten und standhaft sein im gegenwärtigen Zustande ist, wie Goethe schon 1781 schrieb, die erste Voraussetzung, um sich eines höheren oder auch nur eines gleichen Zustandes würdig zu machen. So hält auch Faust im Leben aus, während Werther ihm voreilig entflieht; aber da er nicht nur aushält, sondern auch weiterstreitet und, den ganzen Kreis des Menschlichen durchlaufend, sich ewig strebend bemüht, so reift er durch sein Leben jener höheren Lebensstufe entgegen, in der er nach dem Zerfall seines irdischen Körpers ein höheres Leben beginnt. Die „Erlösung“, von der die Engel sprechen, die Fausts Unsterbliches, seine Seele, die Monade oder, wie es früher hieß, seine Entelechie, emportragen, bedeutet in seinem Falle auch eine endgültige Erlösung aus der irdischen Stufe des Lebens. Faust hat „überwunden“. Aber der Lohn dieser Überwindung ist nicht wie im Christentum die ewige Ruhe, sondern die *Fortsetzung der ewigen Bewegung auf höherer Stufe*. Denn wie Goethe einmal zum Kanzler von Müller sagte: „Ich wüßte auch nichts mit der ewigen Seligkeit anzufangen, wenn sie mir nicht neue Aufgaben und Schwierigkeiten zu beseitigen böte“ (zu v. Müller 26. 1. 1825).

Wir erhalten freilich nicht Auskunft darüber, ob an dieser „Erlösung“ nur die Seelenmonade teil hat oder alle Monaden, die mit jener zusammen den Körper gebildet und ein Menschenleben geführt haben. Beides ließe sich denken; aber vermutlich haben Herder und auch Goethe nur an „Seelen“ gedacht. Doch man könnte ihre Vorstellung wohl ergänzen, indem man zwar allein den Seelen die Fähigkeit zuspräche, einer höheren Lebensstufe entgegenzuwachsen, allen Monaden aber die Fähigkeit, Seelen zu werden. Sie alle haben gleichsam den Mar-

schallstab im Tornister, aber erst nach einer vielmaligen Dienstzeit sind sie so weit entwickelt, Marschall zu werden. Im übrigen braucht auf diese Vorstellungen nicht näher eingegangen zu werden. Sie bilden zwar einen wesentlichen Bestandteil von Herder-Goethes Naturanschauung, haben aber im Grunde genommen nur symbolischen Wert, indem sie ins Phantastische hinein den Gedanken fortsetzen, den wir als ihren eigentlichen Zentralgedanken betrachten müssen: daß *die Natur ein ewiges Leben, das Leben aber ewige Entwicklung* ist, durch die alle strebenden Wesen hinangezogen werden, um ihre allerletzte Erlösung in Gott dem Herrn zu finden.

ZWEITES KAPITEL

VERNUNFTIDEALISMUS

I

In dem gleichen Jahrzehnt, in dem sich der klassische Pantheismus und die Naturphilosophie entwickelten, erschienen die drei Säulenwerke *Kants*, mit denen die neue Epoche des deutschen Denkens beginnt. Im Todesjahre Lessings, 1781: die Kritik der reinen Vernunft; 1788, bei Goethes Rückkehr aus Italien: die Kritik der praktischen Vernunft; 1790, im Erscheinungsjahre des Faustfragments: die Kritik der Urteilskraft. Und hatte Goethe-Faust noch dankbar ausgerufen:

Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles,
Warum ich bat! Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich . . .

so konnte es mit einem Male scheinen, als ob dieses Königreich goethescher Natur bereits dem Untergang geweiht sei, noch ehe es wahrhaft gegründet worden. Allein wenn das zutrifft unter dem Gesichtspunkte, daß Philosophie als Wissenschaft und ihre Geschichte als eine solche wissenschaftlicher Erkenntnis betrachtet werde, so trifft es doch nicht zu unter dem Gesichtspunkt eines Buches, das jede geistige Erscheinung nur nach ihrer Bedeutung für den Geist der Goethezeit ermißt und unter diesem den Geist unserer klassisch-romantischen Literaturgeschichte versteht. Für diesen hat durch das Erscheinen der Kantischen Philosophie die pantheistische Naturphilosophie Herder-Goethes so wenig an lebendiger Wirksamkeit eingebüßt, daß umgekehrt Kants Vernunftidealismus im Grunde genommen erst durch seine Verbindung mit dem Naturidealismus, d. h. in der Philosophie der Romantik, zur größten Höhes einer Bedeutung gekommen ist.

Das ist völlig verständlich, wenn wir daran zurückdenken, daß uns als die spezifische Eigenheit der Goethezeit weniger die wissenschaftliche Erkenntnis als mehrviel die Dichtung galt und wir als stärkstes Motiv ihres Lebens den dunklen Drang nach einer nicht nur verstandesmäßigen, sondern intuitiven Weltanschauung betrachteten. Die Goethezeit sucht zwar mit allen Fasern nach Wahr-

heit, aber die Wahrheit ist ihr gerade nicht identisch mit Wissenschaft und wissenschaftlicher Philosophie, ja sie behält von der Sturm-und-Drang-Zeit her eine so starke Abneigung gegen alle logisch begriffliche Spekulation, daß ihr innerlich die Mythologie weit näher steht als wissenschaftliche Philosophie. Und selbst ihre am Geiste einer aufgeklärten Scholastik genährten Begriffsdichtungen, die aus dem Boden der Kantischen Philosophie entspringen, haben trotz aller formalen Wissenschaftlichkeit letzten Grundes doch einen mythologischen Charakter. Sie bezeichnen, wie Leop. Ziegler vielleicht übertrieben scharf, aber doch mit innerer Berechtigung gesagt hat, eine neue Form der Gnosis. Man kann deshalb als allgemeinsten Leitgedanken zur Beantwortung der Frage, was die Kantische Erkenntniskritik für den Geist der Goethezeit bedeute, die zunächst vielleicht überraschende These wagen, daß sie statt als Hinleitung zur Strenge begrifflicher Wissenschaft gerade umgekehrt als *Befreiung des Geistes von der allein seligmachenden Wissenschaft*, bzw. von der Tyrannei des Verstandes gewirkt habe. Nur unter diesem Gesichtspunkte läßt sich verstehen, daß überhaupt aus der nüchternen Logik der Kantischen Philosophie eine so phantasiebeflügelte enthusiastische Bewegung des Geistes hervorgehen konnte wie gleichzeitig mit Schillers ästhetischem Idealismus der metaphysische der frühen Romantik. Daß man sich an dieser Nüchternheit berauschen konnte, das lag allein an dem Umstande, daß man Kants Philosophie eben durchaus nicht nüchtern, sondern in einem Sinne verstand, der sich, einer jüngeren Generation entstammend, mit dem Geiste der Kantischen Philosophie erst nachträglich vermählte. Die Philosophie im Geiste Kants ist daher etwas ziemlich anderes als die Kantische Philosophie im Geiste der Goethezeit.

Aber nur von letzterer soll hier die Rede sein. Das muß von vornherein betont werden, um den Gesichtspunkt festzustellen, unter dem hier die Kantische Philosophie erscheinen soll. Denn wenn hier der nicht zu umgehende Versuch gewagt werden muß, ein Gebilde wie die Kantische Philosophie, an dessen rechter Deutung und Verständnis sich Generationen müde gerungen haben, ohne doch zu letzter Einhelligkeit darüber zu gelangen, mit wenigen vereinfachenden Zügen in das ideelle Bild der allgemeinen Geistesgeschichte einzufügen und gerade von ihrer Bedeutung zu reden, dann wäre es dilettantische Anmaßung, wenn das nicht mit bewußter Begrenzung auf einen Gesichtspunkt geschähe, für den nicht allein der Philosoph, sondern auch der Literaturhistoriker sich zuständig betrachten darf, eben den literarhistorischen. Wir fragen nicht, was bedeutet die Kantische Philosophie für die Welt, für die Philosophie, für den Menschen von heute, sondern für den Geist der Goethezeit. Und so fragen wir auch nicht: Was bedeutet sie eigentlich für Kant? Uns gilt vor allem ihre Existenz im Geiste unserer großen Dichter, in deren Verkündigung die Kantische Philosophie erst

zum Lebensgute geworden ist. Und wie hier die Kantische Philosophie aus der Perspektive unserer Dichter, so erscheint sie damit zugleich aus der Perspektive einer jüngeren Generation und unter der Optik jener spezifischen Entwicklung, die sie im ersten Jahrzehnt nach ihrem Erscheinen in der Spekulation Schillers, Fichtes usw. genommen hat. Das sei ausdrücklich vorausgeschickt, um unsere Darstellung gegen Ansprüche sicherzustellen, die sie weder befriedigen kann noch will.

Unter diesem Gesichtspunkte erscheint nun die Bedeutung der Kantischen Philosophie keineswegs so erdrückend, daß mit ihrem Hervortreten der ganze Bestand an philosophischen Gedanken versunken wäre, deren Entwicklung wir im vorigen Kapitel eingehend verfolgten. Herder, der überhaupt den Kantischen Gedanken nicht mehr zu fassen vermochte, ward ihr ohnmächtiger Gegner; Goethe ließ sich von ihr nur so weit beeinflussen, als er sich durch sie bestätigt fühlte. Schiller zwar verdankte ihr für die ethischen und ästhetischen Fragen die entscheidende Klärung seines Geistes, aber von ihrer Grundlage, der Erkenntnistheorie, zeigt er sich praktisch nicht unmittelbar berührt. Der Gedanke des Phänomenalismus hat in seinem Werke keine erkennbare Frucht getragen. So muß man sagen: Kant ist zwar der Philosoph der deutschen Klassik, aber er ist es im Bunde mit seinem Antipoden Herder, und nur mit bestimmten Motiven seines Denkens. Unter diesen aber steht die Kritik der reinen Vernunft, die uns heute als das wichtigste Kantische Werk gilt, an letzter Stelle. Die Kantische Philosophie ist nicht die Grundlage der Klassik, sondern nur eine besondere Ausformung ihres Geistes. Sie ist die entscheidende Überwindung der Aufklärung und unter diesem Gesichtspunkte das epochemachende Ereignis, aber sie ist eine Überwindung der Aufklärung in deren rationalistischer Form, und damit rückt sie gleichsam wieder hinter die Epoche von Sturm und Drang, der rein chronologischen Tatsache entsprechend, daß der 1724 geborene, mit Klopstock gleichaltrige Kant eben der älteste der deutschen Klassiker ist.

2

Wie wenig zunächst die Kantische Erkenntniskritik eine Erschütterung der um Weimar versammelten Geister bedeutete und als etwas Unerhörtes empfunden zu werden brauchte, das versteht man durchaus, wenn man sieht, wie wenig ihr verständlichster Gedanke, die skeptische Einschätzung des Erkenntnisvermögens, für jene Zeit etwas Neues war. Dieser Gedanke war im Gegenteil allen irgendwie aufgeklärten Geistern längst eine Selbstverständlichkeit geworden, seitdem ein kaum unterbrochener Strom allgemeiner Skepsis von den Tagen

Montaignes bis zu Voltaire und Hume, Rousseau und Hamann die großen Begriffssysteme, die der zu neuen Gedanken erwachte Geist des 17. und 18. Jahrhunderts in unaufhörlicher Folge hervorgebracht, immer wieder unterwühlt und ausgehöhlt hatte. *Que sais-je?* hatte der feine Skeptiker des 16. Jahrhunderts gefragt. Und der Verfasser der sokratischen Denkwürdigkeiten im 18. Jahrhundert hatte geantwortet: „Ich weiß, daß ich nichts weiß.“ Wahrhaftig, es brauchte kein Kant zu kommen, um in der Form einer umständlichen Erkenntniskritik zu beweisen, was niemand bezweifelte, der sich nur an Voltaires sarkastisches Spottwort erinnerte: „*Métaphysique? ballon de vent.*“

Was ist Wahrheit? Diese Frage hatte ja auch die entscheidende Rolle in den *theologischen Kämpfen* der Zeit gespielt, die dem apologetischen Bestreben, für die erschütterten christlichen Dogmen den „Wahrheits-Beweis“ anzutreten, entsprungen waren. Was ist die wahre Religion? Hat sie der Christ, der Jude, der Muselman? So hatte die List des Sultans den klugen Juden gefragt, und *Nathan* hatte zu der unsterblichen – doch schon von Boccaccio erzählten – Parabel von den drei Ringen seine Zuflucht genommen, um zu erhärten: in diesem Sinne „wahr“ sei keine Religion und keine Metaphysik. Denn keine von ihnen lasse sich durch „Gründe“ bewahrheiten, über die man streiten könne. Doch seien sie wahr in einem andern Sinne, und den Wert ihrer Wahrheit erkenne man nur an ihren Früchten, den ethischen Gesinnungen derer, die sich zu ihnen bekennen und aus ihnen leben. Darin sah Lessing den wahren „Beweis des Geistes und der Kraft“, der durch die theoretische Vernunft nicht gegeben werden kann. Religionen beweist man nicht durch das Wort, sondern durch die Tat. Und solcher Taten sind wir nicht überhoben durch die Wundertaten Christi, sondern die Wahrheit des Christentums als einer lebendigen Wahrheit kann nur durch die Wundertaten christlicher Liebe bewiesen werden, die ihre Bekenner selbst vollbringen. In diesem Sinne betätige und beweise jeder die Wahrheit seines Glaubens, eingedenk der von dem weisen Richter empfangenen Lehre, daß die letzte Wahrheit nicht in einer theoretischen „Konfession“, sondern in der praktischen Gesinnung liegt, die dieser Konfession entspricht. Und nur die Lehre dieses weisen Richters schien die Kantische Philosophie mit ihrer Lehre vom Primat der praktischen Vernunft zu wiederholen. *Métaphysique? ballon de vent!* Aber mit der Liebe zu Gott und den Menschen – da stehen wir auf dem Grunde der Wahrheit.

Trotz alledem: auch in den Konfessionen, in den Dogmen der Religion, den Vorstellungen der Metaphysik ist Wahrheit – wenn auch nicht „die“ Wahrheit. „Die“ Wahrheit ist dem Menschengeniste unerreichbar, aber wo immer man im Geiste der Wahrheit sich auf Welt und Leben besinnt, da hat alles, was man darüber denken möge, seinen Anteil an der Wahrheit, auch wenn es nicht die Wahr-

heit selber ist und nimmer werden kann. Doch ist es ein Symbol der Wahrheit, es vertritt ihre Stelle. Und weil alles, was wir mit menschlichen Begriffen über das Göttliche auszusagen vermögen, nur symbolischen Wert hat, darum hat keines dieser Symbole absolute, dogmatische Gültigkeit. Sofern wir sie überhaupt als Stellvertreter der Wahrheit gelten lassen wollen, hat *jedes* von ihnen oder *keines* Gültigkeit.

In dieser Grundauffassung liegt das Verhältnis der deutschen Klassik zu den positiven Religionen und Konfessionen beschlossen. Sie alle haben nach ihrer Meinung Wahrheitswert, aber keine von ihnen hat „die“ Wahrheit. Und so lassen sich daraus die scheinbar entgegengesetzten Folgerungen ziehen, deren eine Schillers Verhältnis zu den historischen Religionen bezeichnet, während die andere die für Goethe bezeichnende Haltung ist. Die erste liegt in dem bekannten Epigramm:

Welche Religion ich bekenne? *Keine* von allen,
Die du mir nennst. Und warum keine? Aus Religion!

Die zweite aber läßt sich am einfachsten durch eine Variante dieses Epigramms so ausdrücken:

Welche Religion ich bekenne? *Alle* von allen,
Die du mir nennst. Und warum alle? Aus Religion!

So hat Goethe in hohem Alter einmal sein Verhältnis zu den positiven Religionen mit dem Hinweis auf die alte Sekte der Hypsistarien zu kennzeichnen versucht, welche, „zwischen Heiden, Juden und Christen geklemmt, sich erklärt hätten, das Beste, Vollkommenste, was zu ihrer Kenntnis käme, zu schätzen, zu bewundern und zu verehren und, insofern es mit der Gottheit in wahren Verhältnis stehe, anzubeten“. Denn nach diesem dürfe er behaupten, zeitlebens auch darnach getrachtet zu haben, „sich als Hypsistarien zu qualifizieren“. Nach der positiven Tendenz seines Geistes sah er in allen Religionen nicht das Falsche, sondern das Wahre, aber keine glaubte er im Besitz der ganzen Wahrheit.

In diesem Sinne ist auch sein Verhältnis speziell zu Christus höchst bezeichnend, wie er es einmal in dem bekannten Gespräche über die Echtheit der Evangelien begründete. „Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, ihm (Christus) anbetend Ehrfurcht zu erweisen, so sage ich: durchaus! Ich beuge mich vor ihm als der göttlichen Offenbarung des höchsten Prinzips der Sittlichkeit.“ Aber, fügte er hinzu: „Fragt man mich, ob es in meiner Natur sei, die Sonne zu verehren, so sage ich abermals: durchaus! Denn sie ist gleichfalls eine Offenbarung des Höchsten, und zwar die mächtigste, die uns Erdenkindern wahrzunehmen vergönnt ist. Ich anbeute in ihr das Licht und die zeugende Kraft Gottes, wodurch

wir allein leben, weben und sind, und alle Pflanzen und Tiere mit uns“ (zu Eckermann 11. 3. 1832). Alle Religionen bekannte Goethe – aus Religion! Und so hat sein religiöses Gefühl nicht nur die Welt der christlichen Evangelien, sondern auch die Welt der homerischen Götter und im west-östlichen Divan die religiöse Welt des Islams ergriffen, um in allen Formen die Gottheit anzubeten. Denn wie er ausdrücklich erklärte, hatte er an *einer* Gottesvorstellung kein Genüge: als Naturforscher sei er Pantheist, als Künstler Polytheist, und als moralischer Mensch glaube er an die „Wahrheit“ eines persönlichen Gottes.

Seine religiöse Welt war die Welt keiner Konfession, sondern aller Konfessionen, die auf einer höheren Entwicklungsstufe schließlich zu einer werden. Und wie Lessings Auffassung der Religion von seinem Nathan wird deshalb Goethes Religiosität von der Idee jenes Fragment gebliebenen Gedichts zusammengefaßt, das man gleichsam als die Goethesche Fortsetzung von Nathan dem Weisen und der Erziehung des Menschengeschlechts betrachten kann: *Die Geheimnisse*. Hier sollten die Vertreter aller historischen Religionen zu einer idealen Glaubensgemeinschaft versammelt werden, die auf die Einsicht gegründet ist, daß, obwohl jede Religion ihre eigenen Mysterien und „Geheimnisse“ hat, diese so verschiedenen Geheimnisse in Wahrheit nur verschiedene Gleichnisse ein und desselben Geheimnisses sind, das jede Religion in ihrer Weise auszudrücken versucht. „Nur alle Menschen leben das Menschliche“, heißt es einmal bei Goethe. In demselben Sinne gilt von den verschiedenen Religionen: „Nur alle Religionen zusammen haben die Wahrheit.“ Es ist die Lehre, die er in der Idee der drei Religionen in den Wanderjahren ausdrücklich wiederholt.

In dieser Hinsicht aber ist kein Unterschied zwischen Religion und Philosophie, wenn diese wie jene sich eine Vorstellung der übersinnlichen Welt zu bilden sucht. Auch hier kann die Wahrheit nur symbolischen Charakter haben. Und alle noch so erhabenen Ideen, wie sie in Schillers Theosophie des Julius vorgetragen werden, sind wahr nur, solange sie nicht im dogmatischen Sinne für wahr gehalten werden. Das ist der bedeutsame Ausblick, mit dem uns *Schillers philosophische Briefe* entlassen. „Unser ganzes Wissen (heißt es hier) läuft endlich, wie alle Weltweisen übereinkommen, auf eine konventionelle Täuschung hinaus, mit welcher jedoch die strengste Wahrheit bestehen kann. Unsere reinsten Begriffe sind keineswegs Bilder der Dinge, sondern bloß ihre notwendig bestimmten und coexistierenden Zeichen. Weder Gott noch die menschliche Seele noch die Welt sind das wirklich, was wir davon halten. Unsere Gedanken von diesen Dingen sind nur die endomischen (landläufigen) Formen, worin sie uns der Planet überliefert, den wir bewohnen. Unser Gehirn gehört diesem Planeten, folglich auch die Idiome unserer Begriffe, die darin aufbewahrt liegen. Aber die

Kraft der Seele ist eigentümlich, notwendig und immer sich selbst gleich; das Willkürliche der Materialien, woran sie sich äußert, ändert nichts an dem Gesetze, wonach sie sich äußert, solange dieses Willkürliche mit sich selbst nicht im Widerspruch steht, solange das Zeichen dem Bezeichneten durchaus getreu bleibt.“

Noch viel skeptischer hatte Kant selbst die Fähigkeit der menschlichen Erkenntnis für den transzendentalen Gebrauch beurteilt, als er in den „*Träumen eines Geistersehers*, erläutert durch Träume der Metaphysik“ (1766) die Luftbauten der dogmatischen Philosophen mit den spiritistischen Hirngespinnsten eines Swedenborg auf eine Stufe gestellt hatte. Seitdem er unter dem Einflusse des englischen Empirismus der Leibnizisch-Wolfischen Schulphilosophie entwachsen und zur Einsicht in die Schwere der erkenntnistheoretischen Probleme erwacht war, die Hume mit seinem Angriff auf den Notwendigkeitscharakter der Kausalität aufgeworfen, hatte in seinen Augen die ganze alte Metaphysik abgewirtschaftet. Und er wußte, daß alle Welt so dachte. „Es war eine Zeit (heißt es in der Vorrede zur ersten Auflage der Kritik der reinen Vernunft), in welcher die Metaphysik die Königin aller Wissenschaften genannt wurde, und wenn man den Willen für die Tat nimmt, so verdiente sie wegen der vorzüglichen Wichtigkeit ihres Gegenstandes allerdings diesen Ehrennamen. Jetzt bringt es der Modeton der Zeit so mit sich, ihr alle Verachtung zu beweisen, und die Matrone klagt, verstoßen wie Hekuba: modo maxima rerum, tot generis natisque potens rerum nunc trahor exul, inops.“ Schon längst sei ihre anfänglich despotische und dogmatische Herrschaft durch die unterwühlende Tätigkeit der Skeptiker, „einer Art Nomaden, die allen beständigen Anbau des Bodens verabscheuen“, in Anarchie ausgeartet, und auch durch Lockes erkenntnistheoretische Bemühungen habe sie nicht mehr gebessert werden können, so daß man wieder „in den alten wurmstichigen Dogmatismus und daraus in die Geringschätzung“ verfallen sei, aus der man die Metaphysik habe ziehen wollen. „Jetzt, nachdem alle Wege (wie man sich überredet) vergeblich versucht sind, herrscht Überdruß und gänzlicher Indifferentismus, die Mutter des Chaos und der Nacht, in Wissenschaften aber doch zugleich der Ursprung, wenigstens das Vorspiel einer nahen Umschaffung und Aufklärung derselben, wenn sie durch übel angebrachten Fleiß dunkel, verwirrt und unbrauchbar geworden.“ Kant hätte also Eulen nach Athen getragen, wenn er mit seiner Erkenntnistheorie nichts anderes im Sinne gehabt hätte, als seiner Zeit die Augen über die Fragwürdigkeit der Metaphysik zu öffnen, über die der Irrationalismus längst das Urteil gesprochen hatte. Aber ihr Ziel war in Wahrheit ein sehr viel weiteres. Denn wenn die „alleszermalmende“ Kritik der reinen Vernunft in dem bisherigen Zusammenhange auch in der Tat die *tatsächliche* Vernichtung des metaphysischen Dogmatismus in eine solche *von Rechts wegen* ver-

wandelte, so hatte diese Vernichtungsschlacht doch auch den Sinn, den Grund für eine neue Art der Metaphysik zu legen, die nicht mehr dogmatisch war. Sie bedeutete so gut die *Überwindung des Skeptizismus wie die Vernichtung des Dogmatismus*.

3

So läßt sich also als die *Grundabsicht* von Kants Kritik der reinen Vernunft, die zunächst auf dem Boden der zeitgenössischen Skepsis erwachsen scheint, jene Zurückführung des Skeptizismus auf sein rechtes Maß, betrachten, durch die die Vernunft, die sich im Rationalismus zu große Rechte angemacht, im Skeptizismus aller ihrer Rechte hatte berauben lassen, nunmehr in ihre legitimen Rechte wieder eingesetzt wird. Es galt, wie Kant im Vorwort sagt, einen unparteilichen „Gerichtshof einzusetzen, der sie bei ihren gerechten Ansprüchen sichere, dagegen aber alle grundlosen Anmaßungen nicht durch Machtsprüche, sondern nach ihren ewigen und unwandelbaren Gesetzen abfertigen könne, und dieser (Gerichtshof) ist kein anderer als die Kritik der reinen Vernunft selbst“.

Zu einem so radikalen Zweifel an der Gültigkeit unserer Erkenntnis, wie ihn Hume dadurch bekundet hatte, daß er selbst die Kausalität als eine bloße Erfahrungstatsache hinstellen zu müssen glaubte, die absolute Notwendigkeit und allgemeine Gültigkeit nie besitzen könne, war nun nach Kants Meinung ein Grund nicht vorhanden, solange es Wissenschaften gab, deren Erkenntnisse ganz zweifellos den Charakter der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit besaßen, so daß es uns unmöglich ist, das Gegenteil davon auch nur zu denken. Solche Wissenschaften aber waren reine Mathematik und reine Naturwissenschaft. Daß die Winkelsumme im Dreieck $= 2 R$ ist, daß alle Veränderungen eine Ursache haben müssen, das sind nicht nur echte Erkenntnisse, nämlich solche, die unsere Begriffe erweitern, sondern auch echte metaphysische Erkenntnisse, d.h. solche, die durchaus über unsere Erfahrung und über die Erfahrbarkeit hinausgehen. Auch wenn wir noch so viele Dreiecke ausmessen und immer wieder finden würden, daß ihre Winkelsumme 180° betrage, auch wenn wir noch so oft die Erfahrung machten, daß jede Veränderung ihre Ursache habe, so kann das nicht jenes Gefühl der absoluten Notwendigkeit erzeugen, das wir mit diesen Urteilen tatsächlich verbinden. Aus der Erfahrung kann diese Erkenntnis nicht gewonnen sein, sondern die Erfahrung kann sie höchstens bewähren. Die Tatsache von metaphysischen Erkenntnissen läßt sich also so wenig bezweifeln, daß wir umgekehrt uns davon überzeugen müssen, wie sehr all unsere Erkenntnis auf solche metaphysische Erkenntnisse gegründet ist, und zwar diejenigen Erkenntnisse am meisten, die wir für die allgewissesten halten. Will jemand also die Tatsache

der Metaphysik bestreiten, so bestreite er zunächst die Notwendigkeit, daß $2 \times 2 = 4$ ist, daß nichts ohne Ursache sich verändert, daß zwischen zwei Punkten die Gerade die kürzeste Linie ist usw. Aber wie ist diese Tatsache zu erklären? Wie sind metaphysische Erkenntnisse möglich? *Wie ist es möglich, daß wir Erkenntnisse besitzen, die zweifellos über alle Erfahrung hinausgehen, obwohl doch alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt?* Die Erklärung dieser Tatsache ist die Kritik der reinen Vernunft.

Worin Kant diese Erklärung gefunden zu haben glaubte, das hat er selbst in der Vorrede zur zweiten Auflage durch den berühmten Vergleich mit der Tat des Kopernikus zu veranschaulichen gesucht. „Bisher nahm man an, alle unsere Erkenntnis müsse sich nach den Gegenständen richten; aber alle Versuche, über sie a priori etwas durch Begriffe auszumachen, wodurch unsere Erkenntnis erweitert würde, gingen unter dieser Voraussetzung zunichte. Man versuche es daher einmal, ob wir nicht in den Aufgaben der Metaphysik damit besser fortkommen, daß wir annehmen, die Gegenstände müssen sich nach unserer Erkenntnis richten, welches so schon besser mit der verlangten Möglichkeit einer Erkenntnis derselben a priori zusammenstimmt, die über Gegenstände, ehe sie uns gegeben werden, etwas festsetzen soll. Es ist hiermit ebenso als mit den ersten Gedanken des Kopernikus bewandt, der, nachdem es mit der Erklärung der Himmelsbewegungen nicht gut fort wollte, wenn er annahm, das ganze Sternengeheer drehe sich um den Zuschauer, versuchte, ob es nicht besser gelingen möchte, wenn er den Zuschauer sich drehen und dagegen die Sterne in Ruhe ließ. In der Metaphysik kann man nun, was die Anschauung der Gegenstände betrifft, es auf ähnliche Weise versuchen. Wenn die Anschauung sich nach der Beschaffenheit der Gegenstände richten müßte, so sehe ich nicht ein, wie man a priori von ihr etwas wissen könne; richtet sich aber der Gegenstand nach der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens, so kann ich mir diese Möglichkeit ganz wohl vorstellen.“ Und ebenso mit den Begriffen! Richten sie sich nach dem Gegenstände, „dann bin ich wiederum in derselben Verlegenheit wegen der Art, wie ich a priori hiervon etwas wissen könne“, nehme ich aber an, unsere Erfahrung der Gegenstände richte sich nach diesen Begriffen, „so sehe ich sofort eine leichtere Auskunft“. Denn, wie Kant diesen Absatz schließt, wir können von den Dingen nur das a priori erkennen, was wir selbst in sie hineinlegen.

Was Kant hier darlegt, ist freilich nichts weiter als eine „Idee“. Es ist eine mögliche Erklärung für die unbezweifelbare Existenz von „synthetischen Urteilen a priori“. Aber in der Kritik der reinen Vernunft wird nun Zug für Zug gezeigt, daß es sich wirklich so verhält, daß diese allgemeine Idee zu Recht besteht.

Für alle Stufen wird gezeigt, daß die Erkenntnis mit bestimmten Voraus-

setzungen an die Dinge herantritt, die sie erkennen will, und daß sie die Erfahrungen, Sinneswahrnehmungen, in ihre Formen gießt – so wie eine Flüssigkeit die Form des Gefäßes annehmen muß, das sie umschließt. Auch die Erkenntnis ist eine Aufnahme des Gegebenen in die Form des Geistes, kürzer: *eine Formung unserer Erfahrung*. Und die Form dieser Erfahrung besteht deshalb notwendig vor aller Erfahrung. Sie ist ihr a priori. Sie wird nicht erfahren, sondern sie ist es, die Erfahrung überhaupt erst möglich macht. Das gilt für alle Stufen, in die wir menschliche Erkenntnis auseinanderlegen können: Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft oder Anschauung, Begriff und Idee. Und das wird gezeigt in den drei Teilen der Kritik der reinen Vernunft: in der transzendentalen *Ästhetik*, in der transzendentalen *Logik* und der transzendentalen *Dialektik*.

All unsere Erkenntnis erhebt sich auf dem Grunde der sinnlichen Anschauung. Was uns im Aufbau der Erkenntnis zunächst gegeben wird, sind Sinnesdata. Und ohne vorausgegangene Anschauung können die höheren Erkenntnisformen überhaupt nicht in Aktion treten. Es wäre nichts vorhanden, was sie formen könnten. „Begriffe ohne Anschauung sind leer.“ Aber schon in dieser sinnlichen Anschauung wirkt die Formkraft des Geistes. Auch in der einfachen körperlichen Vorstellung der Dinge bringen wir unsere Sinnesdata in die allgemeinste Form der Anschauung: in *Raum und Zeit*. Wir verräumlichen und verzeitlichen das, was uns allein als eine Mannigfaltigkeit von punktuellen Eindrücken gegeben ist. Wir verbinden die isolierten Einzeleindrücke zu dem Miteinander von körperlichen Vorstellungen und dem Nacheinander zeitlicher Veränderung. Denn Raum und Zeit tragen wir schon in uns, ehe wir noch Erfahrungen gemacht haben. Und in die Form dieser inneren Anschauung nehmen wir bereits die Eindrücke auf, die unsere Sinne erfahren. Und nur weil Raum und Zeit Formen unserer Anschauung sind, darum gibt es Mathematik, gibt es Erkenntnisse von Raum und Zeit, die wir mit diesem Gefühl der Notwendigkeit nur haben können, weil wir sie nicht von den Dingen haben, sondern weil wir sie den Dingen vorschreiben; d.h. weil es nicht Gesetze der Dinge, sondern Gesetze unserer Anschauung sind. Und wir erkennen in der Mathematik nicht die Formen der Dinge, sondern die Anschauungsformen des Geistes – die Formen unserer „Weltanschauung“. Diese erkennen wir a priori. Denn, wie Kant in der Vorrede zur zweiten Auflage sagt, die Vernunft sieht nur dasjenige ein, was sie selbst nach ihrem Entwurf hervorbringt. A priori gibt es begreiflicherweise nur – Selbsterkenntnis.

Denselben Nachweis führt Kant für die nächste Stufe der Erkenntnis, auf der die so entstandene rohe Sinnenwelt mit Hilfe der Kategorien des Verstandes eine

höhere Form erhält. Diese Sinnenwelt begreifen wir nämlich erst, wenn wir sie unter Begriffe bringen. Wie Begriffe ohne Anschauung leer sind, so sind Anschauungen ohne Begriffe, unbegriffene Anschauungen, blind. Und diese Begriffe sind so wenig reines Produkt der Erfahrung, daß sie umgekehrt die eigentliche Voraussetzung einer wirklichen Erfahrung sind. Haben wir nämlich nicht schon vorher einen, wenn auch dunklen „Begriff“ von dem, was wir erfahren wollen, gehen wir nicht schon mit bestimmten Fragen an die Dinge heran, so geben sie uns keine Antwort, so begreifen wir sie nicht. Brächten wir nicht das Schema der Kausalität bereits mit und träten mit der festen Voraussetzung an die Dinge heran, daß jede Veränderung eine Ursache haben *müßte*, dann würden wir die Tatsache der Kausalität auch nie erfahren, die wir nur dadurch erkennen, daß wir sie gleichsam probeweise hineinlegen. Wir verhalten uns also mit unseren Begriffen so wie der experimentierende Naturforscher, der auch nur darum neue Antworten von der Natur erhält, weil er mit neuen Fragen an sie herantritt. Wer keine Begriffe mitbringt, macht keine Erkenntnisse. Denn unsere empirische Erkenntnis besteht tatsächlich nur in einer Verbesserung unserer Begriffe, die wir als solche a priori besitzen, wenn auch nur als allgemeine Formen unseres Geistes, die Kants transzendente Logik als die „*Kategorien*“ des Verstandes zusammengestellt hat. Es sind gewisse allgemeine Prinzipien, mit denen wir der Natur gegenüber treten, nach denen wir sie zu erkennen trachten. Und diese Prinzipien erkennen wir a priori mit derselben Notwendigkeit, mit der uns die Axiome der Mathematik gegenwärtig sind. Denn es sind die Formen des Verstandes wie diese die Formen der Anschauung.

Etwas Ähnliches wie diese Formen des Geistes sind aber auch die letzten umfassenden Ideen, mit denen sich all unsere Erkenntnis abzuschließen sucht. Ihre Anwendung ist Sache der Vernunft, und wie die sinnlichen Anschauungen von den Kategorien des Verstandes geformt werden, so erhalten die Verstandeserkenntnisse ihre höchste Form durch die Vernunftideen, mit denen die Metaphysik zu ihrem Abschlusse kommt: auch diese Ideen bringen wir mit. Auch sie sind nur Prinzipien der Erkenntnis, die wir nicht erkennen, sondern nach denen unsere Erkenntnis, als einem focus imaginarius, ausgerichtet ist. Ihre Realität außerhalb unseres Geistes kann zwar weder bestritten noch behauptet werden, aber zunächst haben sie nur eine Existenz als Formen der Erkenntnis, nicht als Erkenntnisse. Als solche aber sind sie, wie die Geschichte der Metaphysik zeigt, zur Vollendung der Erkenntnis so notwendig wie die Kategorien des Verstandes. Sie sind ein *Motiv* der Erkenntnis, aber *kein Quietiv*. Der Geist soll sich bei ihnen nicht beruhigen, sondern sich umgekehrt durch sie beunruhigt fühlen, um die Welt unter höheren Gesichtspunkten zu erforschen, nachdem der Verstand sie bis dahin nur unter niederen Gesichtspunkten begriffen hatte. „Dergleichen

Vernunftbegriffe (sagt Kant im Anhang zur transzendentalen Dialektik) werden nicht aus der Natur geschöpft; vielmehr befragen wir die Natur nach diesen Ideen und halten unsere Erkenntnis für mangelhaft, solange sie denselben nicht adäquat ist“ (673). Sie haben daher, wie er etwas später sagt, den Charakter eines „heuristischen Prinzips“, einer Forschungsmaxime, und sind „regulative Prinzipien der systematischen Einheit des Mannigfaltigen der empirischen Erkenntnis überhaupt, welche dadurch in ihren eigenen Grenzen mehr angebaut und berichtigt wird, als es ohne solche Idee durch den bloßen Gebrauch der Verstandesgrundsätze geschehen könnte“ (699). Wie also Raum und Zeit Formen der sinnlichen Anschauung, Substantialität, Kausalität usw. Formen des Verstandes, so sind die letzten Ideen der Metaphysik, Welt, Seele und Gott, regulative Prinzipien der Vernunft, mit deren Hilfe wir erkennen, die wir aber eben darum nicht als Erkenntnisse, sondern höchstens als Selbsterkenntnisse betrachten dürfen.

Wenn mit alledem das Wesen der Erkenntnis richtig erklärt ist, dann ist die gesuchte *Entscheidung zwischen Dogmatismus und Skeptizismus* leicht zu fällen. Es gibt auf der einen Seite echte Metaphysik, die durchaus kein ballon de vent ist, sondern die allergewissesten Erkenntnisse umfaßt, die wir überhaupt besitzen. Aber diese Erkenntnisse beziehen sich nicht auf die Natur der Dinge, sondern auf die Natur des Geistes, auf die Natur der Erkenntnis. Und alles, was wir an wirklichen „metaphysischen“ Erkenntnissen besitzen, ist Erkenntnistheorie, nicht Naturerkenntnis, sondern Vernunfterkentnis. Ebenso gibt es im Prinzip vollkommen echte Wissenschaft mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit. Aber sie bezieht sich allein auf die Dinge in der Form unseres Geistes, d.h. auf die Dinge, so wie sie uns erscheinen, nicht aber auf die Dinge an sich, so wie sie wahrhaft sind. Wissenschaft ist systematische Erkenntnis, die Formung unserer Sinnesdata durch den systematischen Gebrauch unserer Verstandes- und Vernunftbegriffe, der Kategorien und der Ideen. Ihr Stoff sind also allemal die Sinnesdata, weshalb es eine unsinnliche und übersinnliche Erkenntnis ebensowenig geben kann wie eine Erkenntnis der Dinge an sich, d.h. der Dinge vor ihrem Eingehen in unsere Sinnlichkeit. Ihre Begriffe aber sind nur – Begriffe, d.h. Mittel zum geistigen Ergreifen der Sinneswelt, nicht aber selbst Erkenntnisse.

Es gibt also *zwei große Irrtümer und Irrwege des Geistes*, zu denen nur leider die Verführung so stark ist, daß ihnen der Menscheng Geist notwendig immer wieder verfällt. Der erste entsteht, wenn wir uns durch die Erkenntnisse a priori, in denen uns nur die Formen unseres Geistes zum Bewußtsein kommen, zu dem Glauben an eine unsinnliche und übersinnliche Erkenntnis verführen lassen wie der Spiritismus und die rationalistische Schulmetaphysik, die es unternimmt,

die Welt aus den Prinzipien der Logik herauszuspinnen. Der zweite entsteht, wenn man die Formen und Prinzipien unserer Erkenntnis für die Formen und Prinzipien der Natur hält und die Begriffe und Ideen, *mit* denen wir die Welt erkennen, für Erkenntnisse der Welt. So erkenntnisnotwendig es ist, die Natur zu betrachten, *als ob* ihre Veränderungen kausal bedingt seien, „*als ob* sie von einer höchsten Intelligenz ihr Dasein hätten“ usw., so unsinnig ist es, die Prinzipien, nach denen wir die Natur zu betrachten ein volles Recht haben, für Prinzipien der Natur anzusehen. Die Kausalität und Gott sind keine „Erkenntnisse“ und können keine Erkenntnisse sein. Denn sie werden nicht aus der Natur erkannt, sondern in die Natur hineingesehen, um die Natur zu erkennen. Es ist also selbstverständlich, aber nur eine *petitio principii*, daß man das in der Natur zu finden scheint, was man darin sucht. Und wir suchen Gott nur darum, weil wir die Idee Gottes als eine Forderung unseres Geistes in uns tragen. Allein was eine Forderung unseres Geistes ist, ist keine objektive Erkenntnis, sondern nur ein subjektives Erkenntnisprinzip.

Diese grundlegende Entscheidung hat Kant zuerst in der transzendentalen Analytik ausgesprochen, wo es heißt: „Die transzendente Analytik hat demnach dieses wichtige Resultat, daß der Verstand a priori niemals mehr leisten könne, als die Form einer möglichen Erfahrung überhaupt zu antizipieren, und, da dasjenige, was nicht Erscheinung ist, kein Gegenstand der Erfahrung sein kann, daß er die Schranken der Sinnlichkeit, innerhalb deren uns allein Gegenstände gegeben werden, niemals überschreiten könne. Seine Grundsätze sind bloß Prinzipien der Exposition der Erscheinungen, und der stolze Name einer Ontologie, welche sich anmaßt, von Dingen überhaupt synthetische Erkenntnisse a priori in einer systematischen Doktrin zu geben (z. B. den Grundsatz der Kausalität), muß dem bescheidenen einer bloßen Analytik des reinen Verstandes Platz machen“ (303). Er hat mit einer Wiederholung dieser Entscheidung auf höherer Stufe die transzendente Dialektik beschlossen: „So fängt denn alle menschliche Erkenntnis mit Anschauungen an, geht von da zu Begriffen und endigt mit Ideen. Ob sie zwar in Ansehung aller drei Elemente Erkenntnisquellen a priori hat, die beim ersten Anblicke die Grenzen aller Erfahrung zu verschmähen scheinen, so überzeugt doch eine vollendete Kritik, daß alle Vernunft im spekulativen Gebrauche mit diesen Elementen niemals über das Feld möglicher Erfahrung hinauskommen könne und daß die eigentliche Bestimmung dieses obersten Erkenntnisvermögens sei, sich aller Methoden und der Grundsätze derselben nur zu bedienen, um der Natur nach allen möglichen Prinzipien der Einheit, worunter die der Zwecke die vornehmste ist, bis in ihr Innerstes nachzugehen, niemals aber ihre Grenze zu überfliegen, außerhalb welcher *für uns* nichts als leerer Raum ist“ (730). Das in allen Einzelheiten nachzuweisen, sei zwar ein mühsamer und

manchen vielleicht auch unnütz erscheinender Weg gewesen. „Denn wir wußten es schon im voraus mit völliger Gewißheit, daß alles Vorgeben derselben (der dogmatischen Metaphysiker) zwar vielleicht ehrlich gemeint, aber schlechterdings nichtig sein müsse, weil es eine Kundschaft betraf, die kein Mensch jemals bekommen kann. Allein weil doch des Redens kein Ende wird, wenn man nicht hinter die wahre Ursache des Scheines kommt, wodurch selbst der Vernünftigste hintergangen werden kann, und die Auflösung aller unserer transzendenten Erkenntnis in ihre Elemente (als ein Studium unserer inneren Natur) an sich selbst keinen geringen Wert hat, dem Philosophen aber sogar Pflicht ist, so war es nicht allein nötig, diese ganze Bearbeitung der spekulativen Vernunft bis zu ihrem ersten Quell ausführlich nachzusuchen, sondern, da der dialektische Schein hier nicht allein dem Urteil nach täuschend, sondern auch dem Interesse nach, das man hier an dem Urteil nimmt, anlockend und jederzeit natürlich ist und so in alle Zukunft bleiben wird, so war es ratsam, gleichsam die Akten dieses Prozesses ausführlich abzufassen und sie im Archiv der menschlichen Vernunft zu Verhütung künftiger Irrungen ähnlicher Art niederzulegen“ (731f).

4

Faßt man dieses *Resultat der Vernunftkritik* in leicht verständlicher Weise zusammen, so scheint es auf die Aufforderung hinauszulaufen, gegen alle Erkenntnisse, die sich als „absolute Wahrheit“ aufspielen, skeptisch zu sein und sie nicht als „bare Münze“, sondern nur als „Wechsel“ anzusehen, die die Erkenntnis niemals einzulösen imstande ist. Es ist eine scheinbar ähnliche Lehre wie die, die wir schon als die Lehre vom symbolischen Charakter der Wahrheit lebendig fanden. Alles was wir zu erkennen glauben, sind, mit der Wahrheit verglichen, Scheinerkenntnisse, Erkenntnisse von Erscheinungen, aber nicht der Dinge an sich. Es sind Auffassungsweisen unseres Geistes, nach denen wir uns die Dinge zurechtlegen, um sie uns faßlich zu machen. So zu handeln ist zwar eine Notwendigkeit unseres Geistes; denn wir müssen die Welt in den Formen der Anschauung, unter den Kategorien des Verstandes und nach den Ideen der Vernunft betrachten. Nur seien wir uns bewußt, daß wir damit nicht die Welt erkennen, so wie sie ist, sondern lediglich so, wie sie uns erscheint, die Erscheinungswelt, aber nicht das Wesen, das ihr zugrunde liegt.

Eine Metaphysik der Natur ist demgemäß eine durchaus legitime Aufgabe der Vernunft, die Kant selbst in den „Metaphysischen Anfangsgründen der Naturwissenschaft“ 1785 erfolgreich und durch die dynamische Naturauffassung überaus bedeutsam zu lösen versucht hat. Aber Metaphysik ist dies nur insofern, als

es sich um ein System von Erkenntnissen handelt, die vor aller Erfahrung ausgemacht werden können, weil es lediglich die Prinzipien sind, nach denen wir die Natur betrachten müssen. Und diese Erkenntnisse haben darum Geltung nur für unsere Vorstellungen von der Natur, nicht für die Natur an sich. *Ebenso legitim im Prinzip ist aber auch Herders und Goethes Naturphilosophie.* Ja was Goethes Morphologie zu leisten sucht, das ist genau dasjenige, was Kant im Anhang zur transzendentalen Dialektik als ein Beispiel notwendiger Vernunftbetätigung beschreibt und in der Kritik der teleologischen Urteilkraft des weiteren systematisch entwickelt hat. Daher auch Goethe dem Erscheinen der Kritik der Urteilkraft „eine höchst frohe Lebensperiode schuldig zu sein“ behauptete. Nur steht hinter all diesen Betätigungen des Geistes das ewige *ceterum censeo*, daß es sich damit durchaus um keine wirklichen Erkenntnisse handele, sondern um eine fiktionale Betrachtungsweise oder „Beurteilung“, die zwar allgemeingültig und notwendig sei, aber ohne *transzendente* Gültigkeit.

Was ist mit alledem gewonnen? Was ist der geistesgeschichtliche Sinn dieser Lehre? Das läßt sich so verschiedenartig beleuchten, daß ihre Bedeutung einerseits beinahe zu nichts zusammenschrumpft, andererseits aber die einer Befreiungstat erhält, die nur mit derjenigen Luthers verglichen werden kann. Zunächst mag darauf hingewiesen werden, daß Kants Kritik der reinen Vernunft eine „Erkenntnistheorie“ im Grunde gar nicht genannt zu werden vermag und auch von Kant durchaus nicht als solche bezeichnet worden ist. Denn in dem, was sie als Erkenntnisvorgang analysiert, spielt die Erkenntnis im alten Sinne des Wortes eine höchst sekundäre Rolle. Ihr Thema lautet nicht: Was ist Erkenntnis?, sondern: Was ist der Gegenstand der Erkenntnis? Was ist es, das wir eigentlich erkennen? Und indem Kant dabei von der Idee ausgeht, daß die Vernunft nichts erkennen könne, was sie nicht selber geschaffen habe – die charakteristische Umformung jener griechischen Grundidee, daß sich nur Wesensgleiches erkennen lasse –, kommt er zu der Vorstellung, daß der Gegenstand der Erkenntnis nicht die Dinge selbst, sondern die Dinge in der Formung unseres Geistes seien. Ohne daß wir uns dessen bewußt werden, schiebt sich der erkennenden Vernunft ein Gegenstand unter, den sie zuvor selber bildet. Und *in der Erkenntnis bringen wir uns daher nur zum Bewußtsein, was der Geist unbewußt aus dem Gegebenen formt* und wie das Gegebene in der Form des Geistes erscheint. Ja wir bringen uns damit zuletzt nur die Form unserer unbewußten Vernunfttätigkeit selber (unserer Einbildungskraft) zum Bewußtsein. Freilich, da dieser Akt des Bewußtwerdens und derjenige, der zum Bewußtsein kommt, nicht als ein zeitliches Nacheinander, sondern als ein zeitloses Miteinander zu verstehen sind, so erscheint der alte Erkenntnisbegriff so gut wie vernichtet. Denn dann besteht Kants Lehre gar nicht eigentlich darin, daß unsere Vernunft die Dinge an sich nicht erkennen *kann*,

sondern sie gar nicht zu erkennen *sucht*, weil sie überhaupt nicht „erkennen“, sondern formen will. Der Begriff des Erkennens aber ist so unauflöslich mit der Vorstellung verbunden, der Geist bilde sich dabei durch die Dinge, daß wir einen Vorgang nicht mehr als Erkennen begreifen können, bei dem die Dinge durch den Geist gebildet werden. Der Begriff des Erkennens wird damit aufgehoben. Hat aber unsere Vernunfttätigkeit überhaupt den Charakter einer Formung der Dinge durch die Form des Geistes, dann liegt weder ein Stachel darin, daß wir „nichts wissen können“ – denn unser Geist will ja nichts wissen, sondern formen bzw. wissen, was er geformt hat –, noch ist dann eine Formung unserer Sinneswahrnehmung durch die Form unseres Geistes das Gegenteil der Wahrheit, vielmehr *die einzige Wahrheit, die wir vernünftigerweise begehren können*. Es bleibt also in gewisser Hinsicht alles beim alten, nur daß wir eine andere Vorstellung von dem Wesen unserer Erkenntnis gewonnen haben.

Es bleibt ja aber *auch außerdem* in der Kantischen Philosophie wirklich alles beim alten. Nachdem die Ideen der alten Metaphysik, Gott, Freiheit und Unsterblichkeit, als Erkenntnisse vernichtet worden sind, feiern sie in Gestalt von geistigen Notwendigkeiten eine um so glorreichere Auferstehung. *Nichts hat sich an ihnen durch die Vernunftkritik geändert als ihr erkenntnistheoretischer Charakter*. Sie sind aus angeblichen Erkenntnissen zu Glaubensartikeln geworden, die aber im Fortgange der Kantischen Philosophie den Charakter vollkommenster innerer Gewißheit erhalten. Unter diesen Umständen scheint es wirklich, als ob die Vernunftkritik zu einem Ergebnis geführt habe, das in gar keinem Verhältnis zu ihrem ungeheuren Aufwande steht. Aber darauf hat Kant selbst schon die sehr schöne und für ihn überaus bezeichnende Antwort gegeben: „Ist das alles, wird man sagen, was reine Vernunft ausrichtet, indem sie über die Grenzen der Erfahrung hinaus Aussichten eröffnet? Nichts mehr als zwei Glaubensartikel? Soviel hätte auch wohl der gemeine Verstand, ohne darüber die Philosophen zu Rate zu ziehen, ausrichten können!... Aber verlangt ihr denn, daß eine Erkenntnis, welche alle Menschen angeht, den gemeinen Verstand übersteigen und euch nur von Philosophen entdeckt werden solle? Eben das, was ihr tadelt, ist die beste Bestätigung von der Richtigkeit der bisherigen Behauptungen, da es das, was man anfangs nicht vorhersehen konnte, entdeckt, nämlich daß die Natur in dem, was Menschen ohne Unterschied angelegen ist, keiner partiischen Austeilung ihrer Gaben zu beschuldigen sei und die höchste Philosophie in Ansehung der wesentlichen Zwecke der menschlichen Natur es nicht weiterbringen könne als die Leitung, welche sie auch dem gemeinsten Verstande hat angedeihen lassen“ (858 f.). Das ist ein Grundcharakterzug der gesamten Kantischen Philosophie: sie will nicht etwas denken, was noch nie gedacht worden ist, sondern nur *vor der kritischen Vernunft legitimieren, was überall und immerzu gedacht und gefühlt worden*

ist. Und eigentlich nur in der Art dieser Legitimation ist sie von Grund auf originell.

Um also die epochemachende Bedeutung der Kritik der reinen Vernunft zu erfassen, muß man sie in eine andere, und zwar in jene Beleuchtung rücken, die ihr Kant selbst in der Vorrede zur zweiten Auflage hat zuteil werden lassen. Und dies geschieht durch den Hinweis auf die ganze Schwere jenes Unheils, welches die unkritische Vernunftauffassung damit anrichtet, daß sie ihre Welterkenntnis für die absolute Wahrheit hält. Auf dieser Voraussetzung nämlich ruht alles das, was wir zusammenfassend und ganz allgemein als „Aufklärung“ bezeichnen, gleichgültig ob diese Aufklärung sich die Form des konsequenten Spinozismus oder des konsequenten Materialismus geben mag. Betrachten wir z. B. die Kausalität nicht als Form unseres Verstandes, die nur für die Erscheinungswelt konstitutive Geltung hat, sondern als wahre Form der Dinge, dann ist es sogleich um unsere Freiheit geschehen. Dann untersteht alles jener ehernen Notwendigkeit ursächlicher Verknüpfung, der sich der Mensch so wenig wie jedes andere Naturobjekt entziehen kann, und unser Freiheitsgefühl ist nichts als ein leerer Wahn; wir sind dann in der Tat nichts als jene blinden Automaten, zu denen uns der Materialismus machen möchte. Das ist die unerbittliche Konsequenz jener unkritischen Vernunftauffassung, nach welcher unsere naturwissenschaftlichen Erkenntnisse metaphysische Gültigkeit besitzen. Und deshalb ist unsere Freiheit nur zu retten durch die Zerstörung des falschen Erkenntnisbegriffes, nur um den Preis der Einsicht, daß unsere Erkenntnis in Wahrheit gar nicht Erkenntnis der Dinge, sondern Erkenntnis unserer Formung der Dinge ist und folglich gar nichts aussagt über das ungeformte An-Sich der Dinge. Mit anderen Worten: *die Kritik der reinen Vernunft ist die Befreiung des Menschen aus den Banden des naturwissenschaftlichen Materialismus*, in dem wir rettungslos vergehen, wenn wir nicht begreifen, daß die Naturwissenschaft für die Fragen unseres Lebens absolut nicht kompetent ist. Das meint Kant mit den berühmten Worten seiner Vorrede, mit denen er die positive Bedeutung des negativen Ergebnisses der Vernunftkritik erläutert hat: „Ich mußte also das Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen, und der Dogmatismus der Metaphysik, d. h. das Vorurteil, in ihr ohne Kritik der reinen Vernunft fortzukommen, ist die wahre Quelle alles der Moralität widerstreitenden Unglaubens, der jederzeit sehr dogmatisch ist.“ Und der letzte Menschenwert seiner Vernunftkritik wird von ihm darin gesehen, daß es ihr gelungen sei, „allen Einwürfen wider die Sittlichkeit und Religion auf sokratische Art, nämlich durch den klarsten Beweis der Unwissenheit der Gegner auf alle künftige Zeit ein Ende zu machen“. Wir wissen nichts von der Welt an sich und können nichts von ihr wissen. Aber wir

brauchen darum nicht auf die Einwände zu hören, die die Wissenschaft gegen die praktische Gewißheit unserer Freiheit erhebt. Denn die Wissenschaft ist eine Wissenschaft der Erscheinungswelt, nicht aber eine solche der Dinge an sich. „Daher (sagt Kant) ist eine Kritik, welche den theoretischen Vernunftgebrauch einschränkt, sofern zwar negativ, aber, indem sie dadurch zugleich ein Hindernis, welches den praktischen Vernunftgebrauch einschränkt oder gar zu vernichten droht, aufhebt, in der Tat von positivem und sehr wichtigem Nutzen, sobald man überzeugt wird, daß es einen schlechterdings notwendigen praktischen Gebrauch der reinen Vernunft (den moralischen) gebe, in welchem sie sich unvermeidlich über die Grenzen der Sinnlichkeit erweitert, dazu sie zwar von der spekulativen Vernunft keiner Beihilfe bedarf, dennoch aber wider ihre Gegenwirkung gesichert sein muß, um nicht in Widerspruch mit sich selbst zu geraten.“ Kants Tat also ist die *Befreiung des Glaubens von der Autorität der Wissenschaft*, wie die Tat Luthers die Befreiung des Glaubens von der Autorität der Kirche war. Sie ist in diesem Sinne die Überwindung der Aufklärung.

Diese Überwindung der Aufklärung hatte sich freilich, wie wir wissen, praktisch schon lange vor der Kritik der reinen Vernunft vollzogen. Denn die Sturm- und Drang-Bewegung war sowohl eine Reaktion gegen die materialistische Strömung des Rokoko als eine solche gegen jede Form des Dogmatismus. Durch die naturwissenschaftliche Weltanschauung und ihren Intellektualismus fühlte sich niemand mehr in seinem Innersten bedroht. Unter der Führung Rousseaus und Hamanns hatte man sich längst praktisch von der Herrschaft sowohl der philosophischen Hirngespinnste als eines banalen Empirismus befreit. Und so bedeutet Kants Kritik in dieser Beziehung eigentlich *nur die theoretische Rechtfertigung einer praktisch vollzogenen Tatsache*. Sie ist die wissenschaftliche Begründung jenes idealistischen Irrationalismus, den wir als das Lebensgefühl von Sturm und Drang im ersten Bande dieses Werkes beschrieben haben. Sie hat deshalb für ihren Problemkreis eine analoge Bedeutung wie Herder-Goethes Naturphilosophie für die Entwicklung des Naturgefühls: in jedem Falle bringt man sich philosophisch zum Bewußtsein, was man praktisch-gefühlsmäßig bereits in sich trägt. Aus dem Grunde kommt aber auch der Kantischen Erkenntnistheorie praktisch-geistesgeschichtlich eine viel geringere Bedeutung zu als im Zusammenhange der *Philosophiegeschichte*. Denn diese erweist sich in dieser Beziehung nur als Reflex der Geistesgeschichte, als die bloße Umformung schon vorhandener Gewißheit in eine andere Bewußtseinsform.

Nun aber hat die Kantische Philosophie nicht nur diese, sondern darüber hinaus eine sehr viel weitere Bedeutung. Denn auf dem Wege ihrer rationalistischen Rechtfertigung des Irrationalismus gelangt sie zu eigentümlichen Vorstellungen über die Beschaffenheit unserer Welt, die sich zwar aus der Erkenntnistheorie ergeben und auch mit der Idee der Erkenntnis wesentlich verbunden bleiben, aber doch tatsächlich weit über eine bloße Erkenntnistheorie hinausführen und ein vollkommen neues Weltbild ergeben. Damit wird die Kantische Philosophie zur Quelle einer *Reihe charakteristischer Denkmotive*, die in der weiteren Ideengeschichte der Goethezeit eine ungeheure Rolle spielen. Und diese Denkmotive herauszuheben und in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung zu würdigen, darin bestimmt sich die besondere Aufgabe dieses Buches, das überall darauf gerichtet ist, individuelle Erscheinungen nicht in ihrer individuellen Wesenheit, sondern als Organe eines größeren Organismus und unter der Optik ideengeschichtlicher Zusammenhänge zu begreifen. Es interessiert uns deshalb weder das systematische Ganze der Kantischen Philosophie noch ihre logische Begründung, geschweige denn ihre „Richtigkeit“, sondern lediglich die kleine Zahl ihrer epochemachenden Denkmotive, mit denen sie sich in das Gewebe der Ideengeschichte verschlingt, und die Bedeutung dieser Denkmotive für den Aufbau der Weltanschauung der Klassik.

Als das wichtigste dieser Denkmotive hat schon Schopenhauer in seiner glänzenden Kritik der Kantischen Philosophie, die aus einem durch zeitlichen Abstand bereits geklärten Bewußtsein geschrieben worden ist, „*die Unterscheidung der beiden Welten*“ bezeichnet, der Welt der Erscheinung und des Dinges an sich. Denn diese Unterscheidung ist nicht nur der Ansatzpunkt für die gesamte nachkantische Spekulation, sondern ohne Zweifel auch die eindrucksvollste und bedeutsamste Vorstellung, zu der sich überhaupt die Kritik der reinen Vernunft erhebt. Da unsere gesamte Erkenntnis, von der Anschauung bis zur Vernunft, in einer eigenmächtigen Formung der Sinnesdata besteht, so ist die Welt unseres Bewußtseins nicht die wahre Welt. Die Erkenntnis, die uns mit der Welt verbinden sollte, steht in Wahrheit zwischen uns und der Welt, trennt uns von ihr ab und bannt uns in eine eigene Welt, die mit jener so wenig gemeinsam hat, daß umgekehrt alles, was für unsere Welt gilt, keine Geltung hat für die Welt an sich. Können wir also auch über die wahre Welt keinerlei positive Angaben machen, so doch die negative, daß sie nicht in Zeit und Raum und nicht unter den Kategorien des Verstandes usw. existiert. Wie die Welt an sich beschaffen ist, können

wir nie erkennen; aber sicher ist, daß sie von Grund auf anders ist als die Welt, wie wir sie denken. Und für diese Behauptung ist nichts so durchschlagend wie Kants Lehre der Idealität von Zeit und Raum. Denn wenn Raum und Zeit nicht außer uns, sondern in uns sind, wenn wir nicht in Raum und Zeit existieren, sondern Raum und Zeit in uns, dann muß allerdings die Welt an sich so vollkommen anders beschaffen sein als die Welt in der Erscheinung unseres Geistes, daß jede Hoffnung schwinden muß, auch nur indirekt das geringste darüber wissen zu können, zugleich aber auch jede Furcht beseitigt wird, daß unser Wissen von der Erscheinungswelt unseren Glauben über die Welt an sich irgendwie determinieren könnte.

Um die geistesgeschichtliche Bedeutung dieses Gedankens recht zu verstehen, muß man sich freilich die eigentümliche Wandlung zum Bewußtsein bringen, die durch ihn der Grundgedanke des pantheistischen Naturidealismus erleidet. Daß die Welt die Erscheinung eines metaphysischen Grundes sei, der als solcher dem Menschengeniste unmittelbar nicht zugänglich ist – diese Vorstellung ist so wenig ein Spezifikum der Kantischen Philosophie, daß sie vielmehr grade dasjenige ist, was ihr mit allen Formen des Idealismus gemeinsam ist. Während es aber für Herder und Goethe selbstverständlich ist, daß die Erscheinungen des metaphysischen Grundes eben auch wirklich *seine* Erscheinungen, d. h. symbolische Offenbarungen des göttlichen Lebens sind, durch die das Wesen der Gottheit, wenn auch nicht völlig entschleiert, so doch wenigstens in einem Maße erhellt wird, daß es sinnvoll wird, diesen Offenbarungen nachzudenken, ist die Erscheinungswelt nach Kantischer Auffassung umgekehrt eine Welt, die ihr wahres „An-Sich“ so radikal verbirgt, daß sie geradezu als das Gegenteil von dem erscheint, was sie ihrem wahren Wesen nach ist, und es daher völlig sinnlos wird, von ihren Erscheinungen auf ihr wahres Wesen zurückzuschließen. Nach Goethe ist die Welt die *wahrhafte*, wenn auch nicht vollständige Erscheinung des in ihr wirkenden Gottes, in der es darum möglich ist, Gott zu erschauen; nach Kant die *trügerische* Erscheinung eines ewig rätselhaften An-Sich, von dem alles Wissen eitel Torheit ist.

Und doch ist damit im Grunde genommen das wirklich Entscheidende noch nicht bezeichnet. Denn die natürliche Welt ist für Kant überhaupt keine Erscheinung in dem spezifischen Sinn dieses Wortes. Es tritt in ihr nicht etwas in die Erscheinung, vielmehr ist der Vorgang so, daß etwas, was „an sich“ ist, zu einer Erscheinung *gemacht* wird, und zwar zu einer Erscheinung, die etwas so vollkommen anderes und Neues ist, daß wir gar nicht vor einer Erscheinung des der Welt zugrunde liegenden Wesens, sondern vor einer *neuen Schöpfung* stehen, als deren Schöpfer wir den in der menschlichen Vernunft investierten *Geist* betrach-

ten müssen. Zwar ist es keine Schöpfung aus dem Nichts, sondern die Formung eines dem Geiste irgendwie gegebenen Stoffes, der freilich vor dem Eingehen in die Sinnlichkeit, als der untersten Form des Geistes, die Form eines sinnlichen Stoffes noch gar nicht hat, sondern als ein „übersinnliches Substrat“ zu denken bzw. nicht zu denken ist. Aber es ist doch in demselben Sinne Schöpfung, wie jedes Kunstwerk eine Schöpfung ist, das der Künstler aus einem irdenen Stoff formt. Und so unwesentlich für das eigentliche Wesen einer Statue der Marmor ist, aus dem sie gebildet wurde, so unwesentlich ist für die geisterschaffene Welt der „gegebene“ Stoff, das Ding an sich, dem der Geist seine Form eingeblendet und darum auch das eigene Wesen genommen hat. So paradox die Ausmalung des Gedankens auch erscheint, so ist der tiefere Grundgedanke der Kantischen Philosophie doch eben dieses *Weltschöpfungstum des Geistes*, zu dem sich die Apriorität seiner Formen philosophisch zuletzt entwickelt. Zwar nicht die Welt an sich, aber *unsere* Welt ist die Schöpfung unseres Geistes, oder wie Schopenhauer später formuliert hat: die Welt ist unsere Vorstellung. Das heißt aber: das Schwerk Gewicht des Kantischen Idealismus liegt nicht auf dem erkenntnistheoretischen Gedanken der „traumartigen Beschaffenheit der ganzen Welt“, sondern auf dem kosmologischen Gedanken der *Geistgeschaffenheit unserer Welt*. Sein Ethos ist nicht so sehr das vernichtende Grübeln über die „Scheinbarkeit“ unserer Welt als vielmehr die stolze Besinnung auf die Majestät des Geistes, der diese Welt zu dem geschaffen hat, als was sie uns erscheint. *In diesem zweiten Denkmotiv wurzelt der deutsche Idealismus.*

Wenn das Wesen des Geistes Formung ist, so ist sein Wesen in einem allgemeinen Sinne „Tat“. Und das Grundergebnis der Kritik der reinen Vernunft läßt sich daher auch in dem Satze zusammenfassen, daß auch die theoretische Vernunft in Wahrheit eine praktische Vernunft sei. Auch da, wo sie Gesetze zu erkennen scheint, *gibt* sie Gesetze, indem sie das, was ihr von außen her entgegentritt, nach dem Gesetze ihres eigenen Wesens formt. Es ist deshalb kein Unterschied zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft. Und die Philosophie unterscheidet nur deshalb zwischen ihnen, weil Vernunft sich auf verschiedene Gebiete des Lebens beziehen *kann* und darum Stoff liefert für verschiedene Wissenschaften. Die theoretische beschäftigt sich mit dem, was wir die Natur außer uns zu nennen pflegen, die praktische beschäftigt sich mit unserer eigenen Natur. Die eine bezieht sich auf unsere *Sinneseindrücke*, die andere auf unsere *Sinnesausdrücke*. Aber beide Male ist es derselbe Geist, der sich formend betätigt und in einem gegebenen Stoffe seine Formen, Ideen und Ideale realisiert. Formt er seine *Sinneseindrücke* nach seinem Bilde, so bildet er „Erkenntnis“; formt er seine *Sinnesausdrücke*, seine „Handlungen“ nach seinem Bilde, so entsteht Sittlichkeit – d. h. er handelt sittlich. In jeder Hinsicht ist also das sittliche Handeln

ein Analogon zur Erkenntnis und eine „Kritik der praktischen Vernunft“ daher eine ganz analoge Untersuchung wie die Kritik der reinen, d. h. der theoretischen Vernunft. Auch hier handelt es sich darum, in der Tatsache der Sittlichkeit, wie dort in der Tatsache der Erkenntnis, diejenigen Prinzipien a priori zu entdecken, nach denen sie gebildet ist, d. h. die reinen Formen des handelnden Geistes, deren Imperativen wir uns im Streben nach Sittlichkeit als sinnliche Wesen unterwerfen.

Im Zusammenhang dieser Gedankenreihe indessen tritt nun immer deutlicher das dritte der großen Denkmotive hervor, mit denen die Kantische Philosophie in die Entwicklung greift. War das erste die Unterscheidung der beiden Welten, das zweite die weltschöpferische Kraft des Geistes, so ist das dritte der *Gedanke des Dualismus*, durch den der zweite Gedanke begrenzt, der erste in ganz eigentümlicher Weise verwandelt, das ganze System aber zu einem lösungheischenden Probleme wird. Freilich kann man den Dualismus nicht eigentlich einen „Gedanken“ der Kantischen Philosophie nennen, da er vielmehr die allgemeinste Form ihres Geistes und gewissermaßen ihr letztes a priori ist. Aber gerade darum reicht seine Bedeutung so weit wie die der Kantischen Philosophie überhaupt. Denn unauflöslich sind die Kantischen Gedanken an die dualistische Form gebunden, in der sie geprägt worden sind.

Dieser Dualismus beginnt bereits mit den ersten Schritten von Kants Erkenntnistheorie. Denn hier wird von vornherein alle Erkenntnis als ein Produkt aus zwei grundverschiedenen Faktoren, Sinnlichkeit und Verstand, betrachtet und damit jener Monismus entscheidend durchbrochen, den, im Anschluß an Leibnizens Lehre, noch Herders Schrift „Vom Empfinden und Erkennen“ erneuert hatte. Herder nämlich wollte nicht nur den Verstand als eine geklärte Form der Sinnlichkeit, sondern überhaupt das ganze Reich zwischen der dumpfesten Empfindung und der hellsten Bewußtheit als einen gleitenden Zusammenhang unzähliger Entwicklungsstufen verstanden wissen. Vollständig anders Kant! Ihm galten Sinnlichkeit und Verstand als zwei Vermögen unseres Geistes, die zwar nur zusammen wirken können und darum in unserer Erkenntnis auch unauflöslich miteinander verbunden sind, aber niemals ineinander übergehen. Denn Sinnlichkeit ist die Rezeptivität des Geistes, seine Fähigkeit, von Gegenständen affiziert zu werden, der Verstand dagegen die Spontaneität des Geistes, seine Fähigkeit, das ihm sinnlich Gegebene nach seinen Kategorien zu formen. Der gleiche Dualismus auf höherer Stufe und in tieferer Bedeutung wiederholt sich aber in dem Verhältnis zwischen den beiden andern Formen des Geistes, die Kant als Verstand und Vernunft unterschieden hatte. Und hier führt er nun zu Konsequenzen, die in den Grundgedanken der Schöpferkraft des Geistes eine ganz neue und eigentümliche *Problematik* tragen.

Der Verstand verhält sich zur Sinnlichkeit wie die Form zum Stoff. Aus dem Zusammenwirken beider konstituiert sich dasjenige, was wir „die Wirklichkeit“ zu nennen pflegen, und sie konstituiert sich in ihnen definitiv. Allein wie der Verstand zur Sinnlichkeit, so verhält sich die Vernunft zum Verstande, bzw. zu der Verbindung von Sinnlichkeit und Verstand und deren Produkt, der Sinnenwelt, der Natur. Und der Vernunft gegenüber erscheint die Natur als Stoff, der seine letzten Formen durch die Ideen der Vernunft erhält – auch wenn diese Formung durch die Vernunft eine konstitutive Bedeutung nicht mehr besitzt. Nicht in demselben Sinne entsteht durch die Formung der Vernunft eine höhere „Wirklichkeit“, wie durch die Verstandesformung der Sinnlichkeit die empirische Wirklichkeit entsteht. Sondern in den Vernunftideen haben wir nichts als die ewigen Fragen des Menschengesistes, die wir, wenn es uns um Erkenntnis der Wirklichkeit zu tun ist, mit den Mitteln des Verstandes zu lösen haben. Die Schöpfung der „Wirklichkeit“ ist durchaus nur Sache des Verstandes im Bunde mit der Sinnlichkeit; die „Natur“ wird fertig ohne die Vernunft; und zu ihrer Erklärung können deshalb auch keine anderen Prinzipien Gültigkeit besitzen als die der reinen Naturwissenschaft. Eine ganz andere Bedeutung besitzt die Vernunft jedoch im Zusammenhange des praktischen Handelns. Denn hier wird sie wirklich, was ihr im Zusammenhang der Erkenntnis untersagt bleibt, konstitutiv, welterschöpfend. Unser Handeln steht wirklich unter einem Einflusse von Vernunftideen, wie wir solchen in der Natur nicht erkennen können. Unser Handeln wird nicht schlechterdings von der Wirklichkeit oder, was ja dasselbe ist, von unserer Sinnlichkeit und unserem Verstande, sondern *auch von Idealen geformt*, die aus der Wirklichkeit nicht geschöpft sein können, weil sie der Wirklichkeit überall widersprechen. Hier hat die Vernunft jene konstitutive, d. h. wirklichkeitsformende Bedeutung, die in der theoretischen Sphäre lediglich der Verstand besitzt. Es ist die Bedeutung, die wir im Auge haben, wenn wir vom naturbedingten Handeln ein unbedingtes, vom sinnlichen ein sittliches, vom realistischen ein ideales Handeln unterscheiden. Und erst hier erhebt sich der Geist zu der ganzen Höhe seiner welterschöpfenden Leistung. Denn erst hier tritt das höchste seiner Formvermögen in bildende Tätigkeit. Nicht nur in den Formen der Sinnlichkeit und nach den Kategorien des Verstandes, sondern auch nach Vernunftideen vollzieht sich jetzt die Welterschöpfung, in der freilich keine andere Welt als die Welt unseres Handelns, der „Kreis, den meine Wirksamkeit erfüllt“, geschaffen wird.

Freilich, so unbezweifelbar die Tatsache ist, daß der Mensch nicht nur aus sinnlichen Antrieben oder Klugheitsgründen, sondern auch aus rein idealen Motiven heraus zu handeln vermag, so unmöglich scheint doch diese Tatsache im Zusammenhang der Natur, die eben, weil sie unter dem Verstandesgesetze steht,

auch durch und durch kausal, d.h. in einer Weise bedingt erscheint, daß jede körperliche Veränderung auch eine körperliche Ursache haben und jede ideelle Beeinflussung eines realen Vorganges als vollkommen ausgeschlossen gelten muß. Den Einfluß von Vernunftideen auf die Wirklichkeit zu erkennen ist so vollkommen unmöglich, daß die Erkenntnistheorie eben darum die Zulässigkeit solcher Annahme strengstens verbietet. In der Wirklichkeit, die der Verstand im Bunde mit der Sinnlichkeit geschaffen hat, ist für eine Betätigung der Vernunft kein Raum, da die Vernunft nicht bilden könnte, ohne diese in sich geschlossene Wirklichkeit nicht in ihren Grundbedingungen aufzuheben. Und hier entsteht infolgedessen ein Dualismus höherer Art, der von innen gesehen aus dem Gegensatze zwischen den verschiedenen Gesetzgebungen der Vernunft und des Verstandes entspringt, von außen gesehen aber als der *Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit* erscheint. Wenn nun auch Kant an dieser Stelle gerade einen ungeheuren Tiefsinn entfaltet, das Zusammenwirken dieser beiden Gesetzgebungen ohne Widerspruch denkbar zu machen, so bleibt hier doch effektiv ein Dualismus innerhalb des Geistes bestehen, der in viel einschneidenderer Weise als der zwischen Sinnlichkeit und Verstand *die Einheit des Geistes zu zerreißen droht*. Das Weltschöpfertum des Geistes löst sich in Kants Analyse in eine Mehrheit von Schöpferkräften und eine Mehrheit geschaffener Welten auf, die nach so verschiedenen Gesetzen und Formen geschaffen werden, daß die Tatsache ihrer Vereinigung als das größte aller Wunder erscheint. Folgen wir dem Kantischen Gedankengange, so sehen wir zunächst Sinnlichkeit und Verstand gemeinsam eine Welt erschaffen, die sich vollkommen selbst genügsam und autonom ist, so daß sie eine andere Gesetzgebung als die ihrige nicht dulden kann. Dann aber tritt mit einem Male eine höhere Kraft und mit dem Anspruche hervor, die niedere Gesetzgebung zugunsten einer höheren zu durchbrechen und in dem fremden Reiche die eigenen Ideale zu verwirklichen. Und diese beiden weltschöpferischen Mächte stehen sich mit solcher abgründigen Fremdheit und Feindschaft gegenüber, daß es vollkommen rätselhaft bleibt, wie es möglich ist, daß diese so ganz entgegengesetzten Mächte und Welten in Wahrheit jenes ein und desselben Geistes sind, den die Analyse des Philosophen doch nur in diese Komponenten auseinandergelegt hat. Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft sind nach der Kantischen Auffassung nichts als drei verschiedene Organe des welterschaffenden Geistes. Aber die analytische Tendenz seiner Vernunftkritik macht sie zu Trägern so radikal geschiedener Gesetzgebungen und damit Welten, daß, um ihre effektive Synthese in der Wirklichkeit zu begreifen, ein philosophischer Kunstbau aufgeführt werden muß, in dem sich das natürliche Gefühl wie in einem hoffnungslos verwunschenen Schlosse befindet. Wie um alles in der Welt, möchte man fragen, kommt der einheitliche Geist dazu, seine Welt auf dem komplizier-

ten Umwege über verschiedene Welten zu schaffen, die sich in ihrer ganzen Anlage so offenkundig widersprechen, daß das eigentliche Problem dieses Schöpfungsaktes schließlich darin besteht, aus diesen sich widersprechenden Welten die eine zu bilden? Und wie könnte man anders darauf antworten als mit der anthropomorphen Vorstellung, daß das auf eine *Entwicklung des Geistes* deute, der selbst erst nach und nach zur Vernunft und darum erst nach allerlei Experimenten mit einer vernunftlosen Welt zur vernunftgebildeten Welt gekommen sei – d. h. mit jener Vorstellung, in der Schelling später die Lösung des Welträtsels zu finden glaubte. Einen solchen Entwicklungsgedanken hat aber aus der Kantischen Philosophie nur Kuno Fischer herausgelesen. Kants Zeitgenossen dagegen haben ihn selber erst daraus entwickelt. Für sie bestand die Kantische Philosophie in dem rätselhaften Dualismus, der ihr ganzes Weltbild charakterisiert, indem der Geist sowohl in radikal verschiedene Vermögen als damit auch seine Schöpfung, die Welt, in radikal verschiedene Welten zerlegt wird – zwar eigentlich nur für die theoretische Analyse, aber mit der gefühlsmäßigen Wirkung einer Verabsolutierung dieser Gegensätze, zwischen denen sich nun der Mensch, als Bürger aller dieser Welten, rettungslos hin und her gezogen sieht.

Dieser innere Dualismus des Geistes aber wird nun außerdem von dem tieferen absoluten Dualismus umfaßt, in dem die Unterscheidung der „Welt der Erscheinung“ von dem „Ding an sich“ ihre Wurzel hat. Der Geist ist zwar nach Kantischer Auffassung der Schöpfer unserer Welt, aber bildet diese Welt aus einem Stoff, der ihm ursprünglich und von außen irgendwie gegeben ist. Auch er ist nicht allein in der Welt, und *auch ihm steht ein Etwas gegenüber*, das zwar nach allem Gesagten als ein Wunder von Formbarkeit erscheint, ihm aber letzten Grundes dennoch jenen heimlichen Widerstand entgegensetzt, den wir als die Unerkennbarkeit des Dinges an sich zu beklagen haben. Aber nicht nur in der Erkenntnis stoßen wir auf solch ein rätselhaftes x, sondern noch viel ausgeprägter tritt es uns in unserem eigenen Wesen entgegen. Denn den Charakter reiner Geistigkeit besitzt dieses Wesen auch nicht einmal in dem allgemeinen Sinn, den wir im Zusammenhang der Kantischen Philosophie mit dem Begriff des Geistes zu verbinden haben, der ja als die Gesamtbezeichnung für seine verschiedenen Organe, Sinnlichkeit, Verstand, Vernunft, gelten soll. Vielmehr fühlen wir unsere Geistigkeit in einer höchst gefährlichen Verbindung mit einem entgegengesetzten Prinzip, das seiner Formung durch die absolute Geistigkeit einen niemals ganz zu überwindenden Widerstand entgegensetzt. Kants tiefsinnige Spekulation nennt dies das radikal Böse der menschlichen Natur. Es ist ein zweites Weltprinzip neben dem ersten, die Wider-Vernunft neben der Vernunft, wenn auch diese Nebeneinanderstellung nicht im Sinn völliger Verselbständigung der beiden Prin-

zipien, sondern als die Freiheit des Willens gedacht werden muß, vernünftig oder widervernünftig, gut oder böse zu sein. Man wende nicht ein, daß es etwas anderes sei, dieser Möglichkeitsdualismus innerhalb unseres tiefsten Wesens, mit dem wir zu dem Ding an sich gehören, und der effektive Dualismus zwischen dem erkennenden Geiste und dem Ding an sich. Es ist im letzten Grunde doch dasselbe, sobald man nur begreift, daß seine erkenntnistheoretische Formulierung notwendig exoterisch bleibt und nur die religionsphilosophische Spekulation ihn esoterisch auszudrücken vermag. Dafür haben wir den Beweis in dem Fortgange der philosophischen Entwicklung von Kant zu Fichte, die eben aus der Widerspruchlichkeit dieses äußerlich gedachten Dualismus entspringt und darin besteht, daß sie den äußeren Dualismus zwischen Geist und Ding an sich genauso in einen inneren Dualismus des Wesens verwandelt, wie es in Kants Religionsphilosophie geschieht. Gleichgültig also, wie man auch immer diesen Weltdualismus formuliert, ob erkenntnistheoretisch als den Gegensatz zwischen Geist und Ding an sich oder religionsphilosophisch als den inneren Dualismus der Weltwurzel: *immer bleibt der Dualismus das Charakteristikum dieses Weltbildes, mit dem es in den schroffsten Gegensatz zu jenem Einheitsweltbilde treten muß*, zu dem sich die Weltanschauung *Herders und Goethes* entwickelt hatte. Eine rationale und eine irrationale Komponente kommen in der Welt zusammen, aber so, daß aller Glanz und alle Glorie auf der rationalen ruht, die irrationale aber überall nur als „Widerstand“ gewertet wird. Die Welt ist nach Kantischer Auffassung nicht durch und durch Vernunft, sondern nur eine Formung durch Vernunft, wobei es aber für die in sich selber eingeschlossene Vernunft ein ewiges Rätsel bleibt was diese Formung eigentlich erleidet. Im Pantheismus Goethes ist es eine göttliche Kraft, die sich harmonisch, wenn auch nicht ohne innere Spannung, in die Wirklichkeit ergießt wie der Frühling in die Natur. In der Kantischen Philosophie sind es zwei Grundgewalten von äußerster Fremdheit, die, vom Schicksal aneinandergeschmiedet, im Kampf miteinander „Freiheit und das Lebensich verdienen“ müssen. Das heißt: in jenem erkennt man die Weltanschauung des geborenen Lyrikers, in dieser diejenige des geborenen Dramatikers. Und so ist es auf das tiefste innerlich begründet, daß, wie jene die natürliche Weltanschauung Herders und Goethes war, in Kants tragischem Dualismus der Dramatiker Schiller seine Welt erkennen mußte.

6

Wollen wir uns nun darauf besinnen, was die Kantische Weltanschauung durch die geschilderten Denkmotive für den Geist der Goethezeit bedeutet, so muß sich diese Besinnung offenbar auf drei Beziehungen erstrecken: auf ihr Ver-

hältnis zur Sturm-und-Drang-Bewegung, ihr Verhältnis zu der anderen Form der werdenden Klassik, dem Naturidealismus, und ihr Verhältnis zur vollendeten Idee der Klassik. Wir müssen den Sinn der Entwicklung begreifen, die der Geist des Irrationalismus durch Kants Rationalismus erleidet, des weiteren den geistesgeschichtlichen Sinn des Gegensatzes, der Vernunftidealismus und Naturidealismus sowohl trennt als verbindet, und müssen schließlich die problematische Lage erkennen, in die die Geistesgeschichte durch die Kantische Philosophie gerät, so daß diese selbst nicht zum Abschlusse, sondern zum Anfang der Entwicklung wird.

Das Wesen des Irrationalismus, den wir als Generalnenner von Sturm und Drang betrachtet haben, ist – in der Sprache der Kantischen Begriffe – eine dem Herkommen widersprechende Bewertung des Verstandes, und zwar vor allen Dingen hinsichtlich seiner Befähigung zur Lebensführung, aber auch zur Bildung einer wahrhaften Weltanschauung. Der Irrationalismus besteht in dem Gefühl von der Unzulänglichkeit der Verstandesgesetze für das Leben sowie für das Ganze der Welt und in der darin begründeten Überzeugung von der Notwendigkeit, die Kompetenz des Verstandes, der sich zu Unrecht die Alleinherrschaft angemaßt hatte, auf bestimmte Grenzen zu beschränken und in allen tieferen Fragen dem Gefühl zu vertrauen. Soweit also der Irrationalismus eine Zurückweisung falscher Verstandesansprüche bedeutet, hat Kant dessen These nicht nur nicht widerlegt, vielmehr theoretisch, d. h. verstandesmäßig begründet; und *seine Erkenntnistheorie ist nichts anderes als die philosophische Durchführung des irrationalistischen Grundgedankens.*

Allein diese Übereinstimmung mit dem Geiste der Sturm-und-Drang-Bewegung bezieht sich nur auf die beiden gemeinsame Enthronung des Verstandes. Hinsichtlich dessen aber, was nun an seine Stelle zu setzen sei, darüber besteht zwischen beiden ein grundsätzlicher Unterschied, und die Kantische Philosophie bedeutet in diesem Punkte die charakteristische *Kehrtwendung des deutschen Geistes, mit der sich die Sturm-und-Drang-Bewegung in die werdende Klassik wandelt.* Denn wenn zwar nach gemeinsamer Ansicht der Verstand nicht die letzte Instanz in Leben und Denken ist, so findet Kant diese letzte Instanz ebensowenig im Gefühl, sondern in jener höheren Form der ratio, die er Vernunft nennt und als das Ideenvermögen beschreibt. Er löst daher die Problematik der Verstandeskultur nicht mit Hilfe einer noch fragwürdigeren Gefühlskultur, sondern durch die *Idee einer wahren Vernunftkultur.* Das heißt: er gibt dem Irrationalismus der Sturm-und-Drang-Bewegung die Form eines höheren Rationalismus. So sehr er mit Rousseau in der Emanzipation vom Verstande übereinstimmte, so sah er sein positives Ideal nicht in einem „Zurück zum Gefühl“, sondern umgekehrt in einem „Vorwärts zu einer höheren Form des Geistes“! Und

den Weg zu dieser Einsicht hatte er sich eben dadurch gebahnt, daß er so radikal zwischen Verstand und Vernunft unterschieden hatte. Der Irrationalismus der Sturm-und-Drang-Bewegung hatte das Kind mit dem Bade ausgeschüttet und alles, was nicht Gefühl war, unterschiedslos mit dem Begriffe der ratio etikettiert und Vernunft und Verstand durcheinander gebraucht. Nach der Entthronung des Verstandes blieb hier also keine andere Wahl als jene Kultur des Gefühls, von der man gleichwohl dunkel fühlen mochte, daß sie der Weisheit letzter Schluß unmöglich sein könne. Erst durch Kants Unterscheidung zwischen Verstand und Vernunft als zwei radikal verschiedenen Formen der Gesetzgebung hatte sich eine neue Perspektive geöffnet, und *man konnte den Verstand vom Throne stürzen, ohne darum das Gefühl darauf erheben zu müssen*. Hier also führt der Kantische Dualismus zu einer entscheidenden Wendung des Geistes.

Freilich ist diese Wendung durchaus nicht so radikal, wie sie scheint, und sie bezeichnet in der Tat weniger eine vollkommene Abkehr von Sturm und Drang als eine Klärung und Differenzierung – eine Abkehr freilich von seiner fruchtbaren Dunkelheit, auf der seine eigentliche Lebenskraft beruht. *In der Idee des Gefühls* nämlich, wie es die Sturm-und-Drang-Bewegung meinte, *war die „Vernunft“ im Kantischen Sinne weitgehend enthalten*. Und, um das bildlich auszudrücken, so umfaßte dieser Begriff des Gefühls gewissermaßen alle Formen des „Irrationalen“ diesseits und jenseits des bloßen Verstandes. Kants analytische Arbeit trennte nur, was der Sturm und Drang in seinem Gefühlsbegriffe zusammen besaß, und er brachte durch diese Trennung zum Bewußtsein, aus welchen unbewußten Komponenten das geniale Gefühl bestand. Das Gefühl nämlich, dem sich die neue Jugend anvertrauen wollte, so sehr es auch sinnlich gefärbt und von dem Bewußtsein durchdrungen war, in der Sinnlichkeit sein rechtmäßiges und wunderwirkendes Organ zu besitzen, es war doch zugleich ein metaphysisch verwurzeltes Gefühl, das Gefühl für die Tiefe des Lebens, das, einer überempirischen Quelle entspringend, grade von einem übervernünftigen Dämon her die Richtung empfing. Dieser übervernünftige oder, kantisch gesprochen, überverstandesmäßige Dämon, dieses Irrationale der Menschennatur, das im künstlerischen Genie nur am sichtbarsten in die Erscheinung trat, im Grunde aber allen Menschen, ja allem Leben eignete, das war nichts anderes als die *höhere Vernunft*, mit deren Gesetzgebung der Verstand so wenig anzufangen weiß, daß er sie aus seinem beschränkten Gesichtskreise heraus direkt als „unvernünftig“ zu bezeichnen pflegt. Es war nichts anderes als Kants „Vernunft“ genanntes Ideenvermögen, die Quelle des Idealismus, die, von der Kantischen Philosophie nur philosophisch „gefaßt“, schon im Sturm und Drang die Erdschichten mächtig durchbrochen hatte, unter denen sie der Rationalismus lange gefesselt hielt. Trotz aller scheinbaren Abkehr vom Gefühlskultus bedeutet somit die Kantische Philosophie in

letzter Linie doch eine Fortführung des idealistischen Irrationalismus, *nicht die Verleugnung, sondern nur die analytische Klärung seines Grundprinzips.*

Freilich, in der Idee der „analytischen Klärung“ als solcher steckt etwas Neues und etwas Fremdes, was dem in der Idee der Einheit wurzelnden Geiste der Sturm-und-Drang-Bewegung widersprach und wodurch sie nun über sich selbst hinausgetrieben wurde. Denn wenn eine Analyse die verschiedenen Komponenten voneinander schied, die im Gefühl zu einer höheren Einheit verschmolzen waren, so hatte sie die Erkenntnis zwar erweitert, aber damit doch sein eigentliches Wesen nicht begriffen, das eben in der *Einheit* der beiden Komponenten bestand. Und es lag die Gefahr sehr nahe, daß man mit dem Versuche, sich die Synthese der Komponenten vorzustellen, zunächst einmal zu falschen Vorstellungen oder überhaupt zu gar keinen Vorstellungen gelangte, so daß für den Vernunftanalytiker schließlich das Wort des Mephisto gelten würde: „Dann hat er die Teile in seiner Hand, fehlt, leider! nur das geistige Band.“ In der Tat ist damit der allgemeinste Charakter jener geistigen Krisis bezeichnet, die der Geist der Goethezeit mit seinem Durchgange durch die Kantische Philosophie erleidet. Und es läßt sich schon an dieser Stelle aussprechen, was sich erst im weiteren Verlaufe der Darstellung näher erhellen wird: daß die Kantische Philosophie im Zusammenhange der Goethezeit überhaupt im wesentlichen den Charakter eines gärungserregenden Ferments besitzt, das zwar klärend wirkt, aber doch nicht selber bereits die Klarheit ist. In dem vorliegenden Falle wird durch die analytische Klärung der irrationalen Gefühlseinheit zunächst eine innere Feindschaft bewirkt, wo früher innigste Harmonie bestand. Mit unendlichem Scharfsinn wurde in eine innere Spannung der Natur hinabgeleuchtet, die in der Sturm-und-Drang-Bewegung zwar nicht ganz verborgen gewesen, aber doch nur ausnahmsweise in die Erscheinung getreten war. Nur im Faust und im Werther war sich das Lebensgefühl seiner tiefen Problematik und eines inneren Widerstreites bewußt geworden, den zu deuten man bei der vorausgesetzten Einheitlichkeit des Lebens keine Mittel hatte. In der Kantischen Philosophie sollte nun *der Lebenszwiespalt nicht nur gedeutet, sondern zum Grundprinzip des Lebens überhaupt erhoben werden*, und was man als einheitliches Gefühl empfunden hatte, sollte nun als ein Dualismus von Sinnlichem und Übersinnlichem, von Sinnlichkeit und Vernunft verstanden werden. Aber damit nicht genug. Nachdem die Analyse Sinnlichkeit und Vernunft voneinander unterschieden hatte, mußten sie auch irgendwie einander zugeordnet werden. Es fragte sich, wie. Und an diesem kritischen Punkte vollzog sich nun die wirkliche Abwendung von dem Geiste des Irrationalismus, den die Kantische Philosophie bis dahin nur fortgeführt zu haben glauben konnte. Wenn nämlich Sinnlichkeit und Vernunft einander zugeordnet werden mußten, dann war es für den Kantischen Rationalismus selbstverständlich, daß dieses Ver-

halten nur das der Unterordnung sein konnte. Und so geschah das Denkwürdige, daß, nachdem in der Sturm-und-Drang-Bewegung der Verstand dem Gefühle untergeordnet worden war, in der Kantischen Philosophie nunmehr die von aller Vernunft entblößte Sinnlichkeit der Vernunft als einem selbständigen Wesen untergeordnet wurde. *Der rationalen Komponente ward auf einmal wieder der Primat zuteil*, so daß nicht nur der Verstand, sondern auch das sinnliche Gefühl rein negativ als Widerstand der Vernunft bewertet wurde. Es war die Folge der Analyse, der künstlichen Trennung von zwei Komponenten, die in Wahrheit eine innere Einheit bilden und, wenn sie überhaupt begrifflich zu trennen sein sollten, dann doch nur so einander zugeordnet werden durften, daß die eine als das natürliche Organ der andern erschien und beide zusammen eben als eine organische Einheit, auf die die Begriffe von Überordnung und Unterordnung unanwendbar sind, weil das Wesen jedes organischen Wirkens ein gemeinsam-harmonisches Zusammenwirken ist. Gerade das war ja die Hamannsche Grundidee gewesen: die innere Einheit von Sinnlichem und Geistigem, von Welt und Gott, das funktionale, nicht das Subordinationsverhältnis zwischen den vom Christentum entzweiten Parteien oder, wie wir früher gesagt haben, das Symbolverhältnis zwischen ihnen, so, daß das eine nicht als der Widersacher, sondern grade als der Ausdruck des andern erscheint. Und *diese Grundidee ward durch die Kantische Erneuerung des Dualismus überraschend in Frage gestellt*. Die Sinnlichkeit, die Hamann und alle, die ihm gefolgt waren, als natürliches Organ der höheren „Vernunft“ betrachtet hatten, das diese sich selber „zugebildet“, die erschien nun wieder als das widerspenstige Eigenwesen mit dem widervernünftigen Bestreben, sich von ihrer dienenden Bestimmung zu emanzipieren. Und die Vernunft erschien daher als der eigentlich legitime Führer des Lebens. Das aber bedeutete: den *Einbruch eines neuen Rationalismus*, der sich von dem der Aufklärung nur dadurch unterschied, daß es sich jetzt nicht mehr handelte um einen Rationalismus des Verstandes, sondern um einen solchen der Vernunft, der sich aber als Rationalismus dadurch sicher kenntlich machte, daß er auf genau derselben Unterbewertung und Entwürdigung des Irrationalen beruhte, gegen die der Sturm und Drang so entschieden Sturm gelaufen hatte.

Allein wenn das Werk von Sturm und Drang damit ernstlich gefährdet schien, so war es doch selbst in der Zwischenzeit mächtig gewachsen und hatte sich aus bloßem Naturgefühl zu jenem Naturidealismus entwickelt, der seinen Kerngedanken gegen die Angriffe der Kantischen Philosophie zu verteidigen wohl vermögend war. Wir stehen damit vor der zweiten Frage: *Wie verhalten sich zueinander Naturalismus und Vernunftidealismus?* Zunächst ist ihr Verhältnis weit weniger negativ und gegensätzlich als es den Anschein hat, und es kann uns das nicht ein-

mal überraschen, nachdem wir uns soeben klargemacht haben, eine wie tiefgehende Gemeinsamkeit trotz ihres Gegensatzes zwischen Kant und der Sturm- und-Drang-Bewegung besteht, und da wir jetzt erkennen müssen, daß diese Gemeinsamkeit durch die Entwicklung des Naturgefühls zum Naturidealismus eine wesentliche Verstärkung erfährt. Denn was heißt „Naturidealismus“? Doch nichts anderes als eine idealistische Interpretation der Natur, als deren Wesen genau dieselbe Vernunft, dasselbe ideelle Gestaltungsvermögen betrachtet wird, das Kants Kritik des Menschengesistes im natürlich-sittlichen Gefühl gefunden hatte. Grade das war ja das Kennzeichen des zum Naturidealismus entwickelten Naturgefühls gewesen, daß die ursprünglich nur „*lebendige Natur*“ immer entschiedener zu einer „*geistigen*“ Natur, zu einem nach Ideen wirkenden schöpferischen Prinzip, zum Ausdruck schaffender Vernunft und damit zum lebendigen Kleide der Gottheit geworden war. Natur! So hatte die Sturm-und-Drang-Bewegung wohl gerufen. Aber die Natur war ihr eben nicht, was die mechanistische Naturwissenschaft und Kant darunter verstanden hatten, der tote Mechanismus vernunftloser Kräfte, sondern nach ihrem tiefsten Wesen geistgeboren und vernunftbewegt. Sie war jene unbegreifliche Einheit von Natur und Geist, Sinnlichem und Übersinnlichem, Rationalem und Irrationalem, als die wir uns selber fühlen und die der analytische Verstand nicht auseinanderlegen kann, ohne sie ihrem tiefsten Wesen nach zu zerstören. Verhielt sich das so, dann hatten allerdings Vernunftidealismus und Naturidealismus eine tiefe gemeinsame Wurzel: den idealistischen Glauben an die Schöpferkraft des Geistes, die gleiche idealistische Überzeugung von der Vernunftform der Welt, *den gleichen rationalistischen Grundzug*, der in der Tat zum Wesen der Klassik gehört.

Und bei aller erkenntnistheoretischen Bedeutung war es schließlich kein wesentlicher Unterschied, daß der Naturidealismus die Vernunft in der Natur als etwas Objektives erschaut zu haben glaubte, der Vernunftidealismus dagegen die Vernunft in der Natur lediglich als etwas Subjektives begriff. Tatsächlich war für beide Formen des Idealismus die Natur ein Produkt des formenden Geistes. Und wenn der Vernunftidealismus den höheren Grad der objektiven Wahrheit für sich hatte, so der Naturidealismus den höheren Grad der subjektiven. Hierin bestand also zwischen beiden eine so weitgehende Gemeinsamkeit, daß sie sich eigentlich *nur erkenntnistheoretisch widersprachen, um sich praktisch um so mehr zu ergänzen*.

Allein *ein* Unterschied war schwer zu übersehen, ein formaler Unterschied ihres Geistes, der darin bestand, daß der eine mit derselben Entschiedenheit *dualistisch und analytisch* war wie der andere *monistisch und synthetisch*. Für den Naturidealismus ist die Natur eine unauflösliche Einheit, die sprachlich nur durch ein Hauptwort in Verbindung mit einem Eigenschaftswort auszudrücken ist.

Seine Natur ist schlechtweg eine „vernünftige Natur“. Sie ist eine Natur, die ihre Vernunft in ihrer Erscheinung offenbart, entfaltet und entwickelt. Für den Vernunftidealismus dagegen ist die Natur eine unauflösliche Zweiheit, sprachlich eine „Und-Verbindung“ zweier Hauptwörter. Und sie zerfällt für unsere Erkenntnis nicht nur in immer neue Dualismen, Erscheinung und Ding an sich, Verstandeswelt und Vernunftwelt, Realität und Idealität, Notwendigkeit und Freiheit, die sich nicht nur begrifflich gegenüberstehen, sondern auch sachlich gegeneinander wirken. Ja gerade das ist der tiefste *Kern dieser Anschauung*, daß sie *die Welt als einen Kampf, als Geburt aus dem Geiste des Gegensatzes betrachtet*. Ja das „Miteinander“ der waltenden Kräfte versteht sie so sehr als ein „Gegeneinander“, daß selbst ihre Ethik für die Idee der Liebe ohne tieferes Verständnis bleibt. Die natürliche Neigung ist für sie ohne sittlichen Wert, denn sittlichen Wert hat allein jenes Handeln aus Pflicht, mit dem wir die natürliche Neigung einfach zu Boden schlagen. Alles wird in der Kantischen Philosophie feindselig auseinandergerissen. Und so ist auch das, was bei Kant als Natur erscheint, durchaus nur die alte tote Natur der mechanistischen Naturwissenschaft, die keinen anderen Gesetzen untersteht als denen der mathematischen Physik. Um aber Vernunft mit dieser Natur zu verbinden, dazu bedarf es eines philosophischen Apparates, der zwar dem Tiefsinn des Philosophen die höchste Ehre, aber dem natürlichen Gefühl ein ebenso großes Grauen macht. Denn die Vernunft erscheint auf diese Weise nicht als naturimmanent, sondern als spät auftretender Tyrann, der trotz idealster Absichten die Natur doch nur zu vergewaltigen imstande ist.

Man muß es sich klarmachen: im wesentlichen *gegen diesen Geist des Dualismus richtet sich die Empörung des Naturidealismus*, die in Herders unglückseliger Kant-Polemik, vor allem in der „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“ 1799 zu verspätetem Ausdruck kommt. Am Schlusse des ganzen Werkes, wo er den Geist der kritischen Philosophie psychologisch und ideengeschichtlich zu erklären sucht, spricht Herder ausdrücklich von dem radikalen Dualismus, den Kants Philosophie statuiere und in alles hineintrage. Durch eine leicht hingeworfene Behauptung, daß es zwei Stämme menschlicher Erkenntnis, Sinnlichkeit und Verstand, gebe, deren gemeinschaftliche Wurzel unbekannt sei, wird ein „Zwiespalt der menschlichen Natur (die Worte erscheinen als Überschrift) errichtet, an welchem nicht nur beide Stämme wurzellos als Trauergestalten dastehen, sondern auch der Weg ins Land anderer Zerteilungen, Widersprüche und Doppelgestalten ohne Ende und Ziel gebahnt war“ (21, 314). Als Beispiel führt Herder nun an: 1. die Spaltung der menschlichen Erkenntniskräfte, 2. Spaltung der ganzen Natur in Erscheinung und Ding an sich, 3. Spaltung selbst der Vernunft in eine theoretische und praktische usw. Und er schließt mit den Worten: „Wie anders die Natur! Auch sie liebt Auseinandersetzung, Gegenüberstellung,

Antagonismus; aber aus Einem zu Einem. Ihre Farben verlieren sich ineinander, ihre Antiphonien heben einander, ihre Gegensätze verschmelzen. *Ein* leiser Faden knüpft die dunkelste Empfindung mit der hellsten Vernunftthandlung; alle Erkenntniskräfte beschäftigt dasselbe Werk, Innewerden, Anerkennen, Sich-Aneignen. Das Unterste arbeitet dem Obersten vor, nach einem und demselben Gesetz, in einer vielartikulierten Symmetrie, Harmonie, Eintracht“. Es hat keinen Zweck und würde zu weit führen, Herders Polemik, die weder überhaupt noch gar um die Zeit, als sie erschien, eine sachlich-geschichtliche Bedeutung haben konnte, im einzelnen darzustellen. Sie hat nur symptomatische Bedeutung, eine solche aber auch in hohem Maße. Denn sie ist nach ihrer tiefsten Wurzel der aus innerster Lebensnotwendigkeit geborene Widerspruch des natürlichen Einheitsgefühls gegen die zersetzende Analyse des reinen Verstandesmenschen, die alles zerstört, was sie berührt, und aus der einfältigen Natur jenen unnatürlichen Zwiespalt macht, aus dem es dann keinen Ausweg gibt. Zwar als Philosophie ist Herders Metakritik nicht zu retten; sie ist ein schon in der Anlage völlig mißbratenes Werk, in dem ein alternder Mann seine Galle erbricht über Dinge, von denen er nichts mehr versteht. Aber sie hat trotz alledem eine tiefe Wahrheit, die Wahrheit des natürlichen Gefühls, das sich mit Recht gegen eine Philosophie empört, in der das Leben von seiner Erklärung nicht nur verfinstert, sondern am Ende gar getötet wird. Wie sehr deshalb Vernunftidealismus und Naturidealismus durch ihre idealistische Überzeugung von dem geistigen Charakter der Welt auf gemeinsamem Stamm wuchsen, so waren sie doch *durch den Gegensatz zwischen Dualismus und Monismus scheinbar hoffnungslos getrennt*. Und Herder stand durchaus im Brennpunkte, wenn er sich zum Wortführer dieses Gegensatzes machte. Denn dieser Gegensatz war in der Tat das Grundmotiv der nun beginnenden Entwicklung.

Diese Entwicklung endet, wie wir wissen, in der *Synthese von Naturidealismus und Vernunftidealismus*, in der Verschmelzung der beiden Vorformen der klassischen Weltanschauung zur eigentlichen Klassik. Und indem sie sich vollzieht, erweisen sich die beiden bisher entwickelten Weltanschauungen *beide* als unzulängliche *Vorformen*, die der Ergänzung durch einander tiefbedürftig sind. Denn in der Tat, so sehr Herder im Rechte war, sich gegen die Verabsolutierung von Kants rationalistisch gefärbtem Dualismus zu wehren und den Einheitsgedanken der modernen Weltanschauung gegen den gefährlichen Angriff eines so gänzlich ungoethischen Geistes zu verteidigen, so sehr lag in der Geltendmachung des Dualismus überhaupt dem allzu harmoniegläubigen Monismus gegenüber, der in dieser Hinsicht schlechterdings zu flach gesehen hatte, ein grundsätzlicher Fortschritt des Geistes. Und nicht nur, daß Herder seine gute Sache mit schlechten

Waffen verteidigte, sondern daß sein lyrischer Geist so gar kein Verständnis hatte für den dramatischen Charakter der Welt und damit für die tiefe Wahrheit des großen Denkmotivs, mit dem der Kantische Dualismus die allzu flache Anschauung vertiefte, besiegelte seine Niederlage. Nachdem die Kantische Philosophie hervorgetreten, war ein ferneres Übersehen dieses Motives durchaus unmöglich, eine sterile Negation schaltete sich selbst aus der Entwicklung aus. Und die Aufgabe konnte schlechterdings nur darin bestehen, die beiden entgegengesetzten Anschauungen dadurch miteinander zu versöhnen, daß man sie einander entgegensetzte und miteinander vereinte. Der Dualismus Kants hatte dem Monismus jene gewisse Flachheit zum Bewußtsein gebracht, die sein Erbe des Aufklärungsoptimismus war. Denn der Weltprozeß ist kein Spaziergang, und das Feuer des Lebens entzündet sich in der Tat nur durch Reibung. Daß der Krieg der Vater aller Dinge sei, das hatte schon Heraklit gelehrt. Trotz alledem konnte es sich nie darum handeln, den Einheitsgedanken aufzugeben, sondern immer nur darum, ihn neu zu erringen. Von der Seite des Naturidealismus aus gesehen, kam es darauf an, den Zwiespaltsgedanken dem Einheitsgedanken gewissermaßen einzubauen, so daß dieser zum Rahmen, jener aber zum Bilde innerhalb dieses Rahmens ward. Vom Vernunftidealismus aus gesehen aber mußte der Dualismus der entgegengesetzten Prinzipien durch eine höhere Einheit irgendwie verbunden werden. Der Weg war wohl jedesmal ein anderer, doch das Ziel dieser Wege das gleiche. Und das Ziel dieses Weges hieß: Synthese. Synthese von Verstand und Vernunft, Natur und Geist, Rationalismus und Irrationalismus, Naturidealismus und Vernunftidealismus, Erscheinung und Ding an sich, Idealität und Realität, und wie die Gegensätze alle heißen. Diese *Synthese aber ist die allgemeinste Grundidee der Klassik*. Wo sie erstrebt wird, wandeln wir auf klassischen Wegen, wo sie erreicht wird, stehen wir auf ihrem Boden.

Wie, wo und von wem aber wird sie erreicht? Diese Frage entscheidet über die ganze Gliederung der weiteren Geschichte. Aber gerade diese Frage beantwortet sich nicht mit einem einfachen hier oder dort. Und daß sie sich nicht in dieser eindeutigen Weise beantworten läßt, darin beruht die Schwierigkeit der Periodisierung, die hier besonders empfindlich ist, wo wir uns daran gewöhnt haben, in Klassik und Romantik zwei wesentlich unterschiedene Erscheinungen zu sehen. Denn was heißt denn zunächst überhaupt: „Erreicht“? Kant selber glaubte diese Synthese in der Kritik der Urteilskraft bereits erreicht zu haben, Schiller glaubte das erst von seiner Philosophie, Fichte aber von der Wissenschaftslehre, Schelling gar zunächst von seiner Naturphilosophie, sodann von seiner Identitätsphilosophie, und so geht es in gleicher Weise von Novalis und Friedrich Schlegel zu Schleiermacher, bis der Geist der Goethezeit in der Hegelschen Philosophie schließlich des Spieles müde wird. Sie alle streben ja nach

dieser Synthese. Wie die Radien eines Kreises streben sie von verschiedenen Punkten der Peripherie auf die nämliche Mitte zu. Wie der Geist der Kantischen Philosophie die Analyse, ist der Geist ihres Denkens die Idee dieser Synthese, die sie alle zu erreichen glauben und von denen sie doch keiner definitiv erreicht. Freilich, sie gehen auf verschiedenen Wegen zu diesem Ziel, sie suchen sie auf verschiedenen Gebieten, und sie kommen mit verschiedenen Ansprüchen her. Und hierin liegen ihre charakteristischen Unterschiede. Kants vorsichtiger Kritizismus sieht schon in einer bloßen Als-ob-Betrachtung die gesuchte Synthese, obwohl sie deshalb nur im Reiche des Scheines, in Kunst- und Naturbetrachtung, nicht aber im Reiche der Erkenntnis Geltung hat. Die Ansprüche Schillers gehen weiter. Er ist nicht befriedigt, wenn nicht zugleich das Leben im Zeichen dieser Synthese steht, und er vollzieht sie darum nicht nur in der Ästhetik, sondern auch innerhalb der Ethik bzw. der Lebensanschauung im ganzen. Der Metaphysiker Fichte endlich führt die Synthese in die Tiefe und begründet sie in der Wurzel. Seine Metaphysik macht in Wahrheit erst effektiv, was selbst bei Schiller noch eine bloß ideelle Existenz besitzt. Schellings Naturphilosophie verbreitert die von Fichte gewonnene Basis, und Hegel endlich zieht alle Gebiete des Denkens in diesen Kreis hinein. Vorsichtig zunächst wird die Synthese von Kant in Angriff genommen, schwungvoll wird sie durch Schiller weitergeführt, Fichtes Radikalismus durchstößt ihre letzten Hemmungen, die Lebenskraft Schellings unterwirft ihr in kühnen Zügen neue Gebiete, und Hegel, der Erbe, faßt das Ganze mit schwerfälliger Strenge zu einem großen Universalsystem zusammen. Verhält es sich freilich so, dann muß man bekennen: *einen Punkt der Geschichte, von dem man sagen könnte, hier endlich sei die Synthese erreicht, den gibt es nicht* und kann es nach Lage der Sache nicht geben. Denn hier handelt es sich, wie wir gesehen haben, nicht um eine Synthese als einmaliges Faktum, sondern um den *Prozeß einer fortschreitenden Synthese*, an welchem Klassik und Romantik gleichermaßen Anteil haben. Und will man das allmähliche Fortschreiten dieses Prozesses als eine stufenweise Vollendung betrachten, dann ist es nichts als die volle Wahrheit, wenn man die Behauptung aufstellt, *daß die Romantik die Vollendung der Klassik und die Klassik die werdende Romantik sei*, eine Behauptung, die beinahe selbstverständlich wäre, wenn sie nicht infolge der Gewohnheit, Klassik und Romantik antithetisch gegenüberzustellen, überraschend wirkte. Freilich erwächst aus dieser Erkenntnis ihrer ideellen Einheit die sekundäre Verpflichtung, jene Zweiheit von Klassik und Romantik zu erklären, die als solche nicht bestritten zu werden braucht. In diesem Falle aber handelt es sich nur noch darum, auf Grund eines bestimmten, aber im gewissen Sinne konventionellen Gesichtspunktes in dieser durchgehenden Entwicklung irgendwo einen Pflock einzuschlagen und die Einheit des Ganzen in zweckmäßiger Weise zu gliedern. Es

wird das die Aufgabe des dritten Bandes sein. Hier kam es lediglich darauf an, durch einen kurzen Vorblick den richtigen Maßstab für eine geistesgeschichtliche Würdigung der Kantischen Philosophie zu gewinnen. Und an diesem Maßstab gemessen, hat ihr Dualismus zunächst die Bedeutung einer *zeugenden Kraft, durch die der Monismus des Naturidealismus zur Entwicklung gebracht und innerlich verwandelt wird* – oder auch umgekehrt eines neuen geistigen Keimes, der durch den Naturidealismus erst wahrhaft befruchtet wird. Auf alle Fälle bezeichnet das Auftreten der Kantischen Philosophie den charakteristischen Augenblick, in dem die Ideengeschichte aus dem lyrischen Zustande der ruhigen Entfaltung eines gegebenen Keimes, wie ihn die Sturm-und-Drang-Bewegung darstellt, in den dramatischen Zustand bewegter Keimbefruchtung tritt. Denn die spezifische *Ideenwelt der Klassik, die ihrem Wesen nach das Produkt einer zwiegeschlechtigen Zeugung ist, entsteht eben erst durch die Auseinandersetzung und die Ineinanderschiebung von Naturidealismus und Vernunftidealismus* – persönlich gesprochen, durch die feindliche Auseinandersetzung zwischen Kant und Herder und das Geistesbündnis zwischen Schiller und Goethe. In der Entwicklung dieser Ideenwelt aber bedeutet die Kantische Philosophie nicht nur die zeugende Kraft, sondern zugleich auch die erste erzeugte Stufe. Denn sie ist es, die sich nach der analytischen Arbeit ihrer ersten beiden Vernunftkritiken in der Kritik der Urteilskraft endlich mit dem ersten Versuche einer Synthese bekrönt.

7

Wollen wir uns diese *Kantische Synthese* in ihrer ganzen Eigentümlichkeit zum Bewußtsein bringen, so ist dies nicht möglich, ohne noch einmal auf die Gegensätze zurückzugreifen, die durch sie versöhnt werden sollen. Der wichtigste dieser Gegensätze ist der von Verstand und Vernunft, der entscheidende Gegensatz innerhalb unseres Geistes. Der Verstand konstituiert die Sinnenwelt, die den Gegenstand der Erkenntnis bildet, die Vernunft erzeugt die übersinnliche Welt der Ideen und Ideale, die der Gegenstand unseres Willens ist. Kant bezeichnet diesen Gegensatz mit Vorliebe auch als den zwischen Natur und Freiheit, eine Antithese, die aus der Moralphilosophie stammt und nur in ihrem Zusammenhange Sinn bekommt, die aber seitdem die philosophische Terminologie entscheidend beherrscht. Der Wille, der aus idealen, übersinnlichen Motiven handelt, ist eben damit dem sinnlichen Naturzusammenhange entrückt. Indem er keinen sinnlichen oder verstandesmäßigen, sondern einen rein idealen Zweck im Auge hat, ist er der freie Ausdruck schöpferischer Vernunft und bezeugt die Freiheit des schaffenden Geistes von den niederen Stufen seiner Schöpfung und vom Zwange des Geschaffenen. Er ist dann gleichsam die Freiheit selber, sein Wesen

ist Spontaneität. Naturwissenschaft und Moralphilosophie sind also die beiden philosophischen Grundwissenschaften. Und indem jene alles dem Gesetze des Verstandes unterwirft, diese aber alles nach dem Gesetze der Vernunft mißt, so stehen sie sich mit äußerster Gegensätzlichkeit gegenüber, und was die eine verneint, behauptet die andere. Die eine erklärt alles, was geschieht, nach dem Gesetze realer Kausalität, die andere aber fordert für alles eine ideale Kausalität oder, wie Kant sagt, „Kausalität durch Freiheit“. Was der Naturwissenschaftler mechanisch deutet, das deutet der Moralphilosoph teleologisch.

Soll nun zwischen diesen Gegensätzen irgendwie vermittelt werden, dann handelt es sich zunächst um die Frage einer psychologischen Verbindung zwischen den beiden geistigen Vermögen, die Kants Analyse so scharf als Verstand und Vernunft unterschieden hatte, sodann um den erkenntnistheoretischen Charakter der dieser geistigen Funktion entsprechenden Weltanschauung. Ein solches *Verstand und Vernunft verbindendes Vermögen*, bzw. eine solche Kombination von Verstand und Vernunft *besitzen wir nach Kant in der sogenannten reflektierenden Urteilskraft*, einer geistigen Tätigkeit, die charakteristischerweise auch wieder in zwei verschiedenen Formen existiert. Denn da sie zugleich zwischen theoretischer und praktischer Vernunft vermittelt, so kann sie entweder einen mehr bewußt-theoretischen oder mehr einen unbewußt-praktischen Charakter haben und erscheint dann entweder als Urteilskraft im engeren Sinne oder aber als jenes unbewußte „Billigungsvermögen“, das wir Gefühl zu nennen pflegen. Ihnen aber entsprechen in der objektiven Sphäre die Natur als ein Scheinreich objektiver Zweckmäßigkeit und die Welt des Schönen bzw. der Kunst als ein Scheinreich subjektiver Zweckmäßigkeit. Und Teleologie und Ästhetik bilden also die vermittelnden Wissenschaften zwischen reiner Naturwissenschaft und Ethik. Teleologie als Wissenschaft ist nun freilich gar nichts anderes als Naturidealismus, jene Form der Natur-Betrachtung, in welcher Herder und Goethe ihr Genüge fanden; und die gesuchte Brücke zwischen den von Kant auseinandergerissenen Anschauungsweisen ist in der Tat die Herder-Goethesche Weltanschauung. Es ist deshalb durchaus nicht unbegreiflich, sondern sehr verständlich, daß Goethe späterhin von sich bekannte, der Kritik der Urteilskraft eine höchst frohe Lebensperiode schuldig geworden zu sein. Denn die Kritik der Urteilskraft ist in der Tat nichts anderes als eine erkenntnistheoretische Legitimation und – Limitation seiner Weltanschauung durch die Kantische Philosophie. Die Kantische Philosophie als ein Ganzes gesehen besteht also darin, daß sie die natürliche Weltanschauung der Goethezeit, den Naturidealismus, zunächst in seine Komponenten auseinanderreißt und sie alsdann wieder zusammensetzt. Aber durch diesen analytisch-synthetischen Prozeß erfährt dieser Naturidealismus nicht nur eine erkenntnistheoretische Klärung,

sondern auch eine beträchtliche innere Vertiefung, durch die er erst seine eigentliche geistesgeschichtliche Bedeutung empfängt. Man kann also sagen: *Mit der Kritik der Urteilskraft mündet die Kantische Philosophie in die Goethesche Weltanschauung ein. Aber sie tut dies nur unter starken kritischen Vorbehalten.* Sie betrachtet nämlich den Naturidealismus keineswegs als eine objektive Tatsache und Erkenntnis, sondern als eine rein subjektive Form unserer Auffassung, durch die die Naturwissenschaft Newtons so wenig aufgehoben wird wie der kategorische Imperativ. Diese Form unserer Auffassung ist zwar notwendig und unabweisbar, aber unter dem Gesichtspunkte der Erkenntnis völlig imaginär. Es ist eine poetische Weltbetrachtung, aber keine wissenschaftliche, auch wenn es möglich ist, diese poetische Weltbetrachtung zu systematisieren und gleichsam zu verwissenschaftlichen. Denn sie beruht auf der Anwendung von Vernunftprinzipien auf die verstandesgeschaffene Natur, auf die diese strengermaßen nicht anzuwenden sind. *Die Kantische Synthese besteht also darin, daß sie zwar die Anwendung von Vernunftideen auf unvernünftige Gegenstände ausdrücklich legitimiert, aber die daraus folgende Weltanschauung ebenso ausdrücklich für Schein erklärt.* Die strenge Naturwissenschaft erkennt wenigstens die Welt der Erscheinungen, aber die Naturphilosophie erkennt lediglich eine Welt des Scheines. Die Natur ist nicht wirklich eine Synthese von Realität und Idealität, von Verstandes- und Vernunftprinzipien, sondern sie ist nur der Schein einer solchen Synthese. Sie *scheint* nur nach Vernunftprinzipien gebildet, sie *ist es nicht*. Die Natur ist unvernünftig, und nur wir sind es, die der Natur einen Schein von Vernünftigkeit verleihen.

Nun aber erhebt sich die Frage: wie kommen wir dazu? Was veranlaßt uns, in der Natur Vernunftprinzipien wirksam zu glauben, deren Wirksamkeit mit den übrigen Prinzipien der Natur sich nicht zusammen denken läßt? Worauf gründet sich die Notwendigkeit einer Betrachtungsweise, die der Verstand als illegitim bezeichnen muß? Darauf, lautet die Antwort, weil der Verstand, der zwar den Anspruch macht, allein die Welt der Erscheinungen zu erklären, sich zu einer restlosen Erklärung dennoch durchaus unfähig erweist. Verstandesmäßig erklärt sich zwar sehr vieles: die Entstehung des Sonnensystems und unseres Planeten und alles Geschehen auf der Erde, soweit dieses rein physikalisch oder chemisch ist. Aber es erklärt sich nicht das kleinste Lebewesen. *Mit der Tatsache des Organismus und des organischen Lebens steht der Verstand an der Grenze seiner Leistungsfähigkeit.* Und unter dem Gesichtspunkte des Verstandes muß jeder Organismus als ein Wunder betrachtet werden, obwohl er der Erscheinungswelt angehört. Er ist eben kein Mechanismus, sondern ein Organismus und untersteht als solcher offenbar ganz anderen Gesetzen. Kant faßt diese Tatsache nicht nur scharf ins Auge, sondern er zeigt auch durch eine genaue Wesensbestimmung

des Organismus, daß dieser nicht etwa nur komplizierter ist als jeder Mechanismus, sondern etwas grundsätzlich hiervon Verschiedenes, so daß wir auch niemals hoffen dürfen, das organische Leben kausal zu erklären. Während nämlich die Kausalerklärung jede Wirkung als die Folge einer Ursache erklärt, besteht die Eigentümlichkeit des Organismus darin, daß hier die Glieder eines Kausalzusammenhanges in offener Wechselwirkung stehen, daß die Teile nicht nur das Ganze machen, sondern auch durch das Ganze gemacht werden. Kant definiert: „Ein organisiertes Produkt der Natur ist das, in welchem alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist. Nichts in ihm ist umsonst, zwecklos oder einem blinden Naturmechanismus zuzuschreiben.“ Hier scheint in jedem Augenblicke eine ideelle Kausalität am Werke, die nur nach Analogie von Vernunftprinzipien verständlich gemacht werden kann. Die mechanische Kausalität, die wir auch hier wie überall verfolgen können, steht dennoch offenbar im Dienste einer höheren Kausalität, im Dienste von Vernunftideen, die mit Hilfe der mechanischen Kausalität verwirklicht werden. Und ohne die Voraussetzung solcher Vernunftideen ist die Entstehung der Organismen schlechterdings unbegreiflich. Nur ein vollkommener Narr kann glauben, daß ein so zweckmäßiges System wie ein Organismus das Werk einer blinden Kausalität und ohne Zweckbewußtsein möglich sei. Eine Natur, die so vernünftig *scheint*, muß notgedrungen auch vernünftig *sein*. Und wenn sie außerdem auch unvernünftig ist und rein materiellen Gesetzen untersteht, dann ist sie eben offenbar eine Verbindung von Verstand und Vernunft, Realität und Idealität; dann ist sie eben die Synthese, und wir begreifen darum ihr Wesen völlig unzulänglich, wenn wir das, was seiner Natur nach etwas Verständig-Vernünftiges ist, ausschließlich verstandesmäßig zu erklären und einen Organismus mechanistisch zu verstehen suchen. Das ist die Logik des gesunden Menschengesistes, der sich nicht von seinem Verstande imponieren läßt, sondern allen seinen Organen, Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft, gleichermaßen vertraut. Das ist das erkenntnistheoretische a priori des Naturidealismus, der eine Natur, die uns vernünftig erscheint, auch als vernünftige Natur versteht, ohne sich darum zu kümmern, daß der Verstand da nicht mitkommen kann.

Aber hier zeigt sich nun der rationalistische Pferdefuß der Kantischen Philosophie, *ihr Gegensatz zum Geiste der Goethezeit*. Denn wenn sie auch auf der einen Seite den gesunden Menschengesist in seinen natürlichen Rechten beläßt, so schränkt sie diese auf der anderen Seite doch empfindlich ein, daß sie diese Rechte nach einem ausschließlich rationalistischen Gesichtspunkte gegeneinander abwägt und *bewertet*. Es rührt den Verstandesmenschen gar nicht, daß er die Natur tatsächlich nicht kausal erklären kann. Die Kausalerklärung ist darum doch die einzige wirklich legitime, die Erkenntnischarakter besitzt: *und lieber erklärt der*

Verstandesmensch die Begrenztheit unseres Verstandes, als daß er den anderen Geistesvermögen ein gleiches Recht wie dem Verstande zuerkennt. Seine Logik ist: wir können die Welt nicht erkennen, denn wir können sie nicht verstandesgemäß erkennen. Daß die Vernunft aber, da der Verstand sich offenbar als unzulänglich erweist, die Erkenntnisse des Verstandes vielleicht zu ergänzen habe – zu dieser Logik vermag er sich nicht aufzuschwingen. Allerdings, auch die Vernunft soll reden, aber was sie sagt, kann der Natur gegenüber nie Erkenntnischarakter beanspruchen. Die Natur ist nur verstandesmäßig zu erklären; und wenn sie so nicht völlig zu „erklären“ ist, so ist sie eben überhaupt nicht zu erklären. Lieber gar nicht als nicht verstandesmäßig! Das ist der rationalistische Standpunkt Kants und aller Wissenschaft, den sie immer wieder eingenommen hat, wenn sie vor Erscheinungen stand, die nicht zu erklären waren. Die Wissenschaft läßt lieber unerklärt als falsch erklärt. Und falsch erklärt ist ihr alles, was nicht verstandesmäßig erklärt ist. Daraus, daß wir die Zweckmäßigkeit der Natur nicht kausal erklären können, folgt für Kant durchaus nicht, daß wir sie teleologisch erklären dürfen. Es folgt daraus nur die Beschränktheit unseres Verstandes, nicht die Zuständigkeit der Vernunft, wo der Verstand am Ende seiner Kenntnisse angekommen ist. Zwar „wir haben unentbehrlich nötig, der Natur den Begriff einer Absicht unterzulegen“ und sie teleologisch zu betrachten, aber wir erklären damit nicht das geringste, sondern bringen uns nur die Probleme zum Bewußtsein, die zu erklären niemand anders berufen ist als der Verstand. Auch wenn wir mit aller Bestimmtheit voraussagen können, daß der Verstand diese Probleme nie lösen wird, so gibt uns das doch kein Recht zu der positiven Behauptung, „die Erzeugung gewisser Dinge der Natur oder auch der gesamten Natur sei nur durch eine Ursache, die sich nach Absichten zum Handeln bestimmt, möglich“, sondern lediglich zu der negativen, „daß wir nach der eigentümlichen Beschaffenheit unseres Erkenntnisvermögens über die Möglichkeit jener Dinge und ihre Erzeugung nicht anders urteilen können, als wenn wir uns zu dieser eine Ursache, die nach Absichten wirkt, mithin ein Wesen denken, welches nach der Analogie mit der Kausalität eines Verstandes produktiv ist“ (§ 75).

Scheint dies ein wahrhaft salomonisches Urteil zu sein, durch das die Teleologie gleichzeitig neu begründet und in ihrem Erkenntniswerte genau begrenzt wird, so hat sich doch die Geistesgeschichte der Goethezeit diesem Urteil keineswegs gefügt. Zwar hat man sich von Kants Erklärung des Organismus-Begriffes zu neuen teleologischen Betrachtungen anregen lassen, *seine kritischen Vorbehalte dagegen hat man als eine letzte Schranke seines Rationalismus über Bord geworfen.* Und wie sehr es sich bei dieser skeptischen Bewertung der reflektierenden Urteilskraft um einen rationalistischen Machtspruch handelt, das verrät Kant selber wider Willen, wenn er sagt: „Man wird bald inne, daß, wo der Verstand nicht

folgen kann, die Vernunft überschwenglich wird und in zuvor gegründeten Ideen sich hervortut; der Verstand aber, der mit ihr nicht Schritt halten kann...‘ die Gültigkeit jener Ideen der Vernunft nur auf das Subjekt... einschränke...“ (§ 76). Das heißt denn doch nichts anderes als: daß die Bewertung der reflektierenden Urteilskraft als einer nur subjektiv gültigen Betrachtungsweise ohne Erkenntniswert eben ein *Machtspruch des Verstandes* ist, der mit der Vernunft „nicht Schritt halten kann...“ und, um bei aller Unzulänglichkeit doch den Primat unter den Erkenntnisvermögen zu behaupten, die anderen geistigen Vermögen diskreditiert. Das schönste Beispiel einer *petitio principii*, das die rationalistische Grundposition Kants auf das klarste hervortreten läßt. *Warum sind Vernunft und Urteilskraft minderwertige Erkenntnisvermögen? Darum, weil der Verstand sich selbst für das einzig wahre Erkenntnisvermögen erklärt.* Dieser Rationalismus ist die historische Schranke der Kantischen Philosophie, von der sich die weitere Entwicklung schnell befreit. Er beschränkt aber auch den Wert ihrer Synthese, die infolge ihrer erkenntnistheoretischen Vorbehalte keine objektive Gültigkeit besitzen, sondern nur als Schein der Dinge gelten soll. Sie ist keine wahre, sondern *nur eine Schein-Synthese*, die darum das Gefühl auch nur zum Schein befriedigt. Und die Weiterentwicklung der Ideengeschichte besteht daher in dem Versuch, diese Schein-Synthese zu einer wirklichen zu machen. Das wird freilich nicht im Gebiete der Naturphilosophie zuerst erreicht. Denn eine *Erkenntnis* dieser Synthese hat die Kantische Erkenntniskritik zunächst unmöglich gemacht. Die praktische Philosophie bot hierfür einen weitaus günstigeren Boden. Und so müssen denn auch wir jetzt genauer die Entwicklung der sittlichen Ideen und Ideale ins Auge fassen, die wir im Zusammenhange der Weltanschauung zunächst nur obenhin berühren konnten.

ZWEITES BUCH

LEBENSANSCHAUUNG

ERSTES KAPITEL

NATURIDEALISMUS

I. VON DER NATÜRLICHEN ZUR SITTLICHEN HUMANITÄT

I

Die Idee der Humanität und des Humanitätsideals ist das Zeichen aller neuzeitlichen, aus der Renaissance des klassischen Heidentums erwachsenen Lebensauffassung. Es ist das Ideal, das den modernen, autonomen, auf Natur gegründeten Menschen geistig konstituiert. Für den mittelalterlichen Menschen war das Leben vor allen Dingen Dienst gewesen, ein Dienen im irdischen Reiche Gottes um die Krone des Lebens und das Heil der Seele. Das Humanitätsideal ist ein rein naturalistisches Ideal. Es stellt den Menschen unter die natürliche Bestimmung aller Naturwesen und gibt ihm keine andere Aufgabe, als sich auszuwirken, sich zu entfalten und den Kreis des Lebens völlig zu durchmessen. Es gibt ihm keine Bestimmung darüber hinaus. Dieses Ideal, in der Renaissance erneuert, an dem Vorbilde griechischer Menschheit genährt und durch die römische Humanitätsphilosophie theoretisch begründet, hat in der Renaissance auch die erste praktische Verkörperung erfahren und jene leidenschaftlichen, hochgemuten und lebenstrotzenden Renaissancegestalten hervorgebracht, die in Shakespeare ihren größten Dichter gefunden haben. Dieses Ideal legte allen Nachdruck auf die *allseitige und gleichmäßige Auswirkung unseres Menschentums*. Es war an dem Worte des Terenz orientiert, mit dem er sich zum Ruhme rechnete, daß nichts Menschliches ihm fremd geblieben sei. Es machte den Universalmenschen, den *uomo universale*, zum höchsten Ideal. Aber darum lehnte es auch jede Moral ab, die die natürlichen Triebe einer „unnatürlichen“ Beschränkung unterwarf und eben dadurch die allseitige Auswirkung unseres Menschentums verhinderte. Tugend war nicht freiwillige Selbstbeschränkung, Selbstentäußerung, Askese, sondern Tugend war Tüchtigkeit, ungebrochene Kraft und Fülle des Lebens, die von moralischen Bedenken noch nicht angekränkt war.

Dieses Renaissanceideal hatte durch die Entwicklung des 17./18. Jahrhunderts, die Entstehung des politischen Absolutismus, verbunden mit der Ausbildung der protestantischen Orthodoxie, und die Konstituierung der neuzeitlichen Philosophie, eine Abwandlung erfahren, die es an entscheidender Stelle beschränkte, ja der Wirkung nach ins Gegenteil verkehrte. Die Entfesselung aller

Leidenschaften und die Legitimierung eines schrankenlosen Egoismus, die mit dem Renaissanceideal verbunden waren, hatten bald genug zu der Erfahrung und Erkenntnis seiner politischen, gesellschaftlichen und auch persönlichen Unmöglichkeit geführt. Und alle Bestrebungen waren darauf gerichtet gewesen, die entfesselte Bestie des Menschen aufs neue in einen Käfig zu sperren, nachdem sie demjenigen des Mittelalters glücklich entronnen gewesen war. Eine wachsende politische Knebelung war mit einer ebensolchen moralischen Knebelung durch den zum Staatskirchentum erstarrten Protestantismus Hand in Hand gegangen und war durch eine Philosophie unterstützt worden, die immer mehr zu der Erkenntnis gekommen war, daß gerade auch im wohlverstandenen Interesse des einzelnen eine Beschränkung der natürlichen Triebe durch eine vernünftige Moral gefordert werden müsse. Der Träger solcher moralischen Forderung aber war vor allen Dingen das gebildete Bürgertum gewesen, das sich auf seine Moralität Besonderes zugute tat, ja in der Tugend seine spezielle Ehre sah, mit der es gegen den moralisch verwilderten Adel seine besondere Würde behauptete. Demzufolge fand sich der Lebensdrang des natürlichen Menschen immer mehr in die Enge getrieben und in ein starres System politischer, gesellschaftlicher und moralischer Grenzen eingepfercht, das eine freie Auswirkung der Persönlichkeit unmöglich machte. Das ehemalige Ideal der Universalität aber hatte sich in das so viel beschränktere Ideal eines bloßen *Vernunftmenschentums* verwandelt, das den natürlichen Trieben und Leidenschaften nur so viel Freiheit gab, als „vernünftig“ war, d. h., als sich mit der individuellen, gesellschaftlichen und politischen Wohlfahrt vertrug.

In der Geschichte des modernen Humanitätsideals bedeutet nun der *Sturm und Drang die Befreiung des alten Renaissanceideals* aus den ideellen und realen Schranken, von denen es durch die Entwicklung im Zeitalter der Aufklärung gefesselt worden war. Er bedeutet die Wiederherstellung des Renaissanceideals. Und es ist deshalb nicht mehr als folgerichtig, daß die Renaissance selbst und ihr Menschentum jetzt auch in der deutschen Dichtung zum erstenmal verherrlicht werden. Nicht nur der Renaissanceroman Heineses, der Schillersche „Fiesko“ und verschiedene Dramen Klingers sind das Zeugnis, sondern vor allen Dingen doch der „Faust“, dessen Gestalt man durchaus als eine Inkarnation des Renaissancegeistes empfand.

Nach der Selbstbeschränkung des Menschen durch die Vernunft, dem Ideal der Aufklärung, mußte diese Wiederherstellung des Renaissanceideals vor allem in der erneuten Betonung der Allseitigkeit humaner Lebensentfaltung bestehen. Nach dem einseitigen Intellektualismus der Aufklärung erhob sich immer dringender der Ruf nach der *Gleichberechtigung unseres Trieblebens* mit dem Geistesleben. Hamann verkündete die Heiligkeit der Sinne, da Gott nicht durch die Ver-

nunft, sondern durch die Natur zum Menschen rede. Man begriff, daß nicht in der klügelnden Vernunft, sondern in der Begeisterung der Leidenschaften die Quelle aller großen Taten liege. „Verflucht! (ruft der Held in Klingsers Zwillingen aus, als man ihm zumutet, sich von seiner Leidenschaft zu befreien) Verflucht! Eine solche Leidenschaft zu unterdrücken, die die größte Triebfeder unseres Wesens ist, die alles aus uns herauswindet, was wir werden können!“ Die Leidenschaft wird hier also gerade als die höchste Form der Selbstauswirkung anerkannt. Denn nur in der Leidenschaft kommt der Mensch wirklich „aus sich heraus“ und über die ärmlichen Hemmungen der Lebensklugheit hinweg, die überall der wahren Offenbarung der Persönlichkeit im Wege ist. Um ganz dasjenige herzugeben, was von Natur in uns liegt, müssen wir von Leidenschaften beflügelt sein, und nicht die allzu kluge „Zivilisierung“, sondern die kühne Aufwühlung unseres natürlichen Wesens führt uns zur Erfüllung unseres Menschentums. Mit Stolz sagt deshalb Julius von Tarent: „Nennen Sie mir eine Empfindung, ich habe sie gehabt. Immer ward ich von einem Ende der menschlichen Natur zum andern gewirbelt, oft durch einen Sprung von entgegengesetzter Empfindung zu entgegengesetzter, oft durch alle, die zwischen ihnen liegen, geschleift.“ Nur so werden wir vor jenem Philisterium bewahrt, darin die Menschheit in demselben Maße versinken muß, wie sie sich „zivilisiert“. Jede freiwillige Entsagung erschien dem Sturm und Drang deshalb als etwas Unnatürliches. Denn was war sie anderes als ein Zurückbeben vor dem Leben, ein Unterdrücken eines Triebes, der uns von der Natur ins Herz gelegt worden ist. Nichts war dem Sturm und Drang deshalb entgegengesetzter als das Kloster und das Klosterideal; und der Bruder Martin in Goethes „Götz“ ist nicht der einzige, der die Unnatur seines Standes schmerzlich empfindet und beklagt. Solchem Klosterideal im weiteren huldigt aber auch der stille Gelehrte in seiner Klausur, der das wahre Leben an sich vorüberauschen läßt, um sich mit seinem toten Nachklang in Büchern zu begnügen. Deshalb begehrt der Faust des ersten Monologs so leidenschaftlich gegen die Enge seines Gelehrtenlebens und das dumpfe Mauerloch seiner Studierstube auf: „Und fragst du noch, warum dein Herz sich bang in deinem Busen klemmt? warum ein unerklärter Schmerz dir alle Lebensregung hemmt?“ Hier haben wir jene Vorstellung der „gehemmten Lebensregung“, die überall das Grundmotiv für den Sturm der jungen Generation gegen die realen und ideellen Schranken des politischen, gesellschaftlichen und beruflichen Lebens ist. Denn *das freie, strömende Leben*, die ganze Glut und Fülle lang gehemmter Lebenskräfte, das war das Ideal, das man dem vernunftbeherrschten Menschen der Aufklärung nunmehr entgegenstellte.

Denn was hatte diese Vernunfttherrschaft wohl geschaffen und geleistet? Eine reiche äußere Kultur, ein ganzes System von scheinbar nützlichen Einrichtungen

und Lebensformen. Aber hatte sie dafür nicht etwas anderes zerstört, was mehr wert war als alle diese Errungenschaften: die innere Einheit und Ganzheit unseres Menschentums? Hatte sie durch die Idee der Selbstbeherrschung den Menschen nicht in sich selbst gespalten und seiner blinden Natur einen bewußten Geist gegenübergestellt, der nun so vielfach etwas anderes befahl, als wozu es die Natur von sich aus trieb? Hatte diese Spaltung des Menschen in Natur und Geist nicht eine schmerzliche Zerrissenheit bewirkt und jene ursprüngliche schöne Einheit der Humanität zerstört, ohne die wahre Universalität unmöglich ist? Hatte sich infolgedessen nicht beides voneinander emanzipiert, die Sinnlichkeit vom Geiste, um zu seelenloser Gier zu entarten, der Geist aber von der Natur, um sich im Gestrüpp abstrakter Spekulationen zu verlieren? Das vor allem hatte diese einseitige Kultivierung des Verstandes bewirkt, das war das Ergebnis dieser so hoch getriebenen Kultur: *Zerstörung der natürlichen Einheit unseres Menschentums* und künstliche Knebelung der jeder natürlichen Bindung beraubten Triebe durch die naturlose Vernunft. Fort darum mit allen künstlichen Beschränkungen unseres natürlichen Lebensdranges! Zurück zu der ursprünglichen Ganzheit unseres Menschentums, zurück zur natürlichen Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft! Zurück zur... Natur! Denn Natur war nicht länger das unvernünftige Wesen, zu dem sie in der Vorstellung der verstandesmäßigen Wissenschaft entartet war. Sondern *die Natur war gerade die Vernunft*, aber freilich sowohl eine unbewußte Vernunft als auch eine Vernunft, die mit ganz anderem Maße und Begriff das Leben maß als der empirische Verstand des auf seinen kleinen Lebenskreis beschränkten Menschen. Dieser großen Natur, der galt es zu gehorchen. Den inneren Anschluß an die große Natur, den galt es wieder zu gewinnen. Fort mit dem kleinen Verstande des superklugen Menschen! Wir müssen aufs neue eintauchen und uns leiten lassen von der großen Vernunft der unendlichen Natur.

Vergegenwärtigen wir uns diese Empörung gegen die Vernunftmoral der Aufklärung und gegen das vom Verstande aufgebaute Kultursystem, so beruht sie letzten Grundes auf einer inneren Wandlung, die den Trägern dieser Bewegung selbst nur zeitweilig, gelegentlich und blitzartig zum Bewußtsein gekommen ist. Aber erst mit ihrer Erkenntnis stoßen wir auf das tiefste Ethos dieses neuen Humanitätsideals. Was nämlich die Lebensauffassung der Aufklärung so flach, beschränkt und philiströs gemacht hatte, das war der Umstand gewesen, daß sie auf einer lediglich eudämonistischen Begründung beruhte. Zweckmäßigkeitserwägungen verdankte das Gesellschafts- und Moralsystem der Aufklärung seine Geltung, wenn sich auch religiöses Pharisäertum und Bürgerstolz dem beigesellen mochten. Moralische und andere Schranken erschienen dem vernünftigen Menschen notwendig, weil sie den Menschen vor den gefährlichen Folgen entfesselter Leidenschaften bewahrten und ihm dasjenige sicherten, was seinem Ver-

stande als das eigentliche und wahre Ziel des Lebens erschien: das persönliche Glück. Je mehr die religiösen Motive zurücktraten, um so mehr ward die Sittlichkeit zu einer Form der bloßen Lebensklugheit, die das gegenwärtige Verhalten durch die Erfahrungen der Vergangenheit und die Erwägungen über die Zukunft zu regulieren suchte. Sie galt als der selbstgeschaffene Schutz des vernünftigen Menschen gegen die Folgen blinder, unvernünftiger Triebe. Lediglich Mittel zu glücklich-vernünftiger Lebensführung, hatte sie jede metaphysische Würde und jeden menschlichen Adel eingebüßt. Eine so verstandene Moral aber mußte der Sturm und Drang im tiefsten Grunde nichtig fühlen, weil sein Lebensdrang so stark und ursprünglich war, daß *eudämonistische Erwägungen alle Macht über ihn verloren hatten*. Man fürchtete sich nicht vor dem Leide und auch nicht vor den Folgen einer Leidenschaft. Ja, wie der Drang nach allseitiger Lebenserfahrung und -erfüllung sowohl nach dem Erlebnis der Sinne wie des Geistes hungrig war, so verlangte er ausdrücklich nicht nur nach dem Glück, sondern ebenso auch nach den Schmerzen des Lebens. „Alles geben die Götter, die unendlichen, ihren Lieblingen ganz, alle Freuden, die unendlichen, alle Schmerzen, die unendlichen, ganz“. Und der ins Leben hinausdrängende Faust des ersten Monologs bekennt sich ausdrücklich zu dem Mut, der Erde Weh sowohl wie der Erde Glück zu tragen; ja es lockt ihn geradezu, „mit Stürmen sich herumzuschlagen und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.“ Der aus ursprünglicher Kraft und Fülle des Lebens geborene Lebensdrang überwindet eben die Furcht der Kreatur vor dem Leide und betrachtet das Leid, was die Aufklärungsweisheit nie begriffen hatte, als einen notwendigen Bestandteil alles wahren Lebenshochgefühls, das keineswegs im ruhigen Glücke ungestörten Genusses, sondern in der *aufregenden Spannung zwischen den Polen des Lebens* besteht und deshalb nach den beiden Extremen unseres Gefühls verlangt. Auf dieser Betonung der *Ganzheit des Lebens*, in der weder Sinnliches von Geistigem noch die Fülle der Schmerzen von der Fülle der Freuden zu trennen sind, beruht die Tiefe des Lebensgefühls von Sturm und Drang. Darin aber auch seine Erhabenheit über eine Moral, die so ganz auf die Vorstellung eines spannungslosen Glücks gegründet ist. – Was aber soll als *Sinn des Lebens* gelten, wenn der Trieb zur Allererfüllung unseres Lebens über die Unterscheidung von Lust und Schmerz so alldämonisch hinwegdrängt? Diesen letzten Sinn hatte die Natur sich, wie es in dem Goetheschen Naturhymnus heißt, freilich vorbehalten, aber er war bestimmt nicht so banal-empirischer Natur, wie die Aufklärung vorausgesetzt hatte, die dem Menschen keine höhere Aufgabe zu geben wußte, als sich glücklich zu machen. Es war vielmehr ein Sinn ohne Zweck, d. h. ein Sinn, der den ganzen anthropomorphen Charakter verstandesmäßiger Zweckmäßigkeit überstieg, und der doch so einfach wie erhaben war. Wohl gönnte die Natur ihren Geschöpfen

das Gefühl der eigenen Lebenswonne, wie sie sie auch vor den Schmerzen des Lebens nicht bewahrte; aber nicht zu diesem persönlichen Zwecke hatte sie ihre Geschöpfe geschaffen, sondern zu dem sehr viel einfacheren und größeren, die Kraft und Fülle des unendlichen Lebens zu offenbaren und auszuwirken. Und deshalb stand hinter dem echten Lebensdrange kein bloßes persönliches Wollen, sondern jenes *überpersönliche Müssen*, das den Menschen, ohne nach Schmerz oder Lust zu fragen, einfach zur Vollziehung seines Schicksals zwang. Das Leben hatte aufgehört, der Gegenstand „eudämonistischer“ Erwägungen zu sein. Es war zu einem „dämonischen“ Drange geworden, dem man sich gläubig anvertrauen mußte.

Nach alledem zeichnet sich das Ideal der natürlichen Humanität, der Naturmensch, eigentlich von selbst. Es ist das *Ideal der Lebenskraft, der Lebensfülle und der ungebrochenen Ganzheit des Lebens*, das ebenso die Intensität wie die Allseitigkeit der Auswirkung und die innere Einheitlichkeit in der Vielheit der Lebensäußerungen betont. Frei von allen künstlichen Beschränkungen seines natürlichen Lebensdranges kennt der Naturmensch nur die Moral der Natur: den freien Gebrauch der Kräfte ... „erlaubt ist, was gefällt ...“, durch den aber andere Menschen ebensowohl beschenkt und erfreut wie beraubt und verletzt werden können. Denn die Liebe ist eine natürliche Kraft nicht weniger als der Haß. Und gerade die höchste Lebenskraft hat nicht zunächst den Drang zu zerstören, sondern zu schaffen und aufzurichten. *Tugend ist ungebrochene Lebenskraft*. Das ist die Lektion, die der Goethesche Herkules dem Tugend predigenden Wieland erteilt. „Tugend! (höhnt er) Ich hab’ das Wort erst hierunten von ein paar albernern Kerls gehört, die keine Rechenschaft davon zu geben wußten.“ Aber „brave Kerls“ erklärt er für sein Ideal, die von demjenigen, was sie besitzen, anderen geben. „Und der Reichste ist der Bravste. Hatte einer Überfluß an Kräften, so prügelte er die andern aus. Und versteht sich, ein rechter Mann gibt sich nie mit geringeren ab, nur mit seinesgleichen, auch größeren wohl. Hatte einer denn Überfluß an Säften, machte er den Weibern so viel Kinder, als sie begehrten, auch wohl ungebeten. Wie ich denn selbst in einer Nacht funfzig Buben ausgearbeitet habe. Fehlt’ es einem denn an beiden, und der Himmel hat ihm, oder auch wohl dazu, Erb’ und Hab’ vor Tausenden gegeben, eröffnete er seine Türen und hieß Tausende willkommen, mit ihm zu genießen.“ Worauf Goethe Wieland schüchtern bemerken läßt: „Wenn Ihr diese Gesinnung in meinem Jahrhunderte merken ließe, man würde Euch steinigen.“ Aber dieser Herkules würde auch in unserem Jahrhundert seine Gesinnung so wenig verleugnen wie seine natürlichen Triebe, aus Furcht, in gesellschaftliche Unannehmlichkeiten zu geraten. Wie Egmont würde es ihm nicht darauf ankommen, sich zu bewah-

ren, sondern sich zu vollenden und sich gerade so zu vollenden, wie die Natur ihn gedacht hat. Denn das und nichts anderes würde er als seine natürliche Bestimmung fühlen, der zu gehorchen er als seine selbstverständliche Pflicht empfinden würde. Aber freilich von Pflicht würde schwerlich dabei die Rede sein, wohl aber von dem, was Nietzsche den *amor fati* nennt, jene innere Leidenschaft für das angeborene Schicksal, dem man sich hingeben muß, wenn man den Kreis seines Lebens wahrhaft durchlaufen will. Dieses Schicksal übertönt die Stimmen, die ihn vor unerwünschten Folgen warnen möchten. Denn vielleicht führt es ihn – wie das Naturkind Gretchen – über seine menschlichen Grenzen hinaus und ins Verderben hinein. Aber es führt ihn auch zu den wahren Tiefen seiner Natur, die nicht versteckt, sondern eben offenbart werden sollen. Auf der Einheit von Mensch und Schicksal beruht das tiefste Glück; aber es wird nur demjenigen zuteil, der allein der *Stimme seines inneren Dämons* folgt, nicht aber den Einflüsterungen der Lebensklugheit, die immer nur Banales zu raten weiß.

Dieses Ideal des Naturmenschen gibt es nun innerhalb der Sturm-und-Drang-Dichtung in zwei Formen, die wir mit den Schillerschen Fachausdrücken als den naiven und den sentimentalischen Naturmenschen bezeichnen können. Der *naive Naturmensch* ist der Mensch, der dem eben geschilderten Ideal noch ganz entspricht und darum nach den Worten Schillers „Natur noch ist“. Es ist der Mensch vor jeder Zivilisierung, sei es innerhalb der menschlichen Altersstufen das Kind oder innerhalb der Geschichte die menschlichen Frühzeiten, wie die biblische Patriarchenzeit, das Zeitalter Homers, das Zeitalter Hermanns, das Zeitalter Ossians, innerhalb der Geschlechter die Frau oder innerhalb der Gesellschaft das ungebildete Volk und innerhalb der Völker die Naturvölker, die Wilden, die Primitive. Und einen ähnlichen Menschentypus finden wir auch noch am Ausgange des Mittelalters, in der Frühzeit der deutschen Reformation, in der Welt eines Götz von Berlichingen, die eben noch jenseits jener Zeit der Fesselung des natürlichen Menschen liegt, die vornehmlich das Werk der politischen und geistigen Mächte des 17./18. Jahrhunderts war. Der andere aber ist der *sentimentalische Naturmensch*. Es ist der Mensch, der die Fragwürdigkeit der moralischen und gesellschaftlichen Kultur am eigenen Leibe erlebt und erlitten hat und der nun aus Abscheu vor dem „tintenklecksenden Säkulum“ und seinen künstlichen Sitten mit allen Fasern zurück zur Natur strebt und darum zwar Natur nicht mehr *ist*, wohl aber Natur wieder zu *werden* versucht. Ihn gibt es gleichfalls in verschiedenen Formen, die wir als *Naturschwärmer*, *Naturschauspieler* und *Naturideologe* unterscheiden können. Werther vor allen Dingen ist das Beispiel des ersteren. Aus den beengenden Bindungen des bürgerlichen Lebens und eines bürgerlichen Berufes flieht er aufs Land, in die Natur, um dort im Umgange mit Naturkindern sein zerrissenes Herz zu heilen und selbst wieder ganz zu werden.

Die Sturm-und-Drang-Dramatik hat am liebsten den zweiten Typus dargestellt, der nicht nur für das Naturmenschentum schwärmt, sondern selbst nach Möglichkeit den *Naturmenschen zu spielen* versucht. Dahin gehören alle jene Gestalten, die sich nicht nur fortgesetzt ihrer ungebrochenen Urkraft rühmen, sondern sich auch dazu getrieben fühlen, Proben ihrer Kraft zu geben und uns ihr Naturmenschentum durch die praktische oder theoretische Verhöhnung jeder bürgerlichen Sitte zu beweisen – kurz, die Kraftmenschen und Kraftmeier, denen wir am lautesten in den Dramen Klingers und in den Jugenddramen Schillers begegnen und von denen uns ja auch im Götz ein paar saftige Proben gegeben werden. Aber freilich, da sie keine wahren Naturmenschen sind, sondern nur den Sturm und Drang in sich verspüren, solche vorzustellen, so fehlt ihnen eben das natürliche Maß, und sie machen darum nicht den Eindruck wahrer Natur, sondern der Unnatur, nämlich einer forcierten Natur, die keine Natur mehr ist. Unter den Jugendgestalten Schillers haben wir auch die *Naturideologen*, die weder Natur einfach sind noch Natur markieren, sondern mit einem wachernen Bewußtsein im Namen der Natur sich gegen die Schranken empören, die die Kultur ihrem stürmischen Lebensdrang entgegensetzt. Aber wir finden sie auch unter den Helden von Goethes Jugenddichtung. Und sein Faust empört sich ebenso leidenschaftlich gegen die Schranken des Gelehrtenlebens und der Wissenschaft wie gegen die Schranken der christlich-bürgerlichen Geschlechtmoral.

Nun aber ist der sentimentalische Naturmensch keineswegs nur eine unechte Form des wahren Naturmenschen, wie es nach dem Bisherigen scheinen möchte. Weder Faust noch Werther werden so von Goethe hingestellt. Sondern, wie wohl etwa Gretchen von dem Zauber holdester Naivität umflossen ist, vor dem ein so fragwürdiger Mensch wie Faust einen schweren Stand hat, bleiben wir doch keinen Augenblick darüber im Zweifel, daß auch Faust irgendwie etwas Großes, ja wohl gar noch etwas Größeres darstellen soll, als mit der Naivität des reinen Naturmenschen gegeben ist. Und hiermit kommen wir erst zu der tieferen Schicht des Lebensgefühls von Sturm und Drang, der allerdings nur der größte der jungen Dichter Ausdruck zu geben wußte. Die natürliche Humanität hat nämlich nicht nur jene *äußeren* Schranken, von denen wir sie bisher beengt sahen, nicht nur die politischen, gesellschaftlichen und moralischen Gesetze, sondern vor allem auch bestimmte *innere Schranken*, die in der Natur als solcher und darum auch in der natürlichen Humanität gelegen sind. Auch ohne jene äußeren Schranken ist der Mensch in seinem Leben beschränkt, und es ist auch dem Naturmenschen durchaus nicht möglich, so voll den Kreis des Lebens zu durchmessen, wie es sein tiefster Lebensdrang verlangt. Denn dieser Lebensdrang, den wir bisher trotz aller seiner Kraft und Fülle ganz im Sinne der Aufklärung nur als etwas Endliches betrachtet haben, wird von der Generation des Sturm und Drang ent-

sprechend ihrem Naturidealismus vielmehr als etwas Unendliches empfunden (vgl. S. 15/16). Dieser Lebensdrang fühlt sich aus unendlichen Tiefen kommend und nach unendlicher Fülle verlangend – nach einer solchen Fülle und Universalität, wie sie keinem endlichen Wesen wirklich zuteil zu werden vermag. Dieses endliche Wesen ist unsere Individualität, und jede Individualität ist in bestimmte Grenzen eingeschlossen, durch die sie sich von jedem anderen Wesen unterscheidet. Aber so sehr es auch der Drang der jungen Generation war, gerade ihre Individualität hervorzukehren und sich nach ihrer Eigenart, nach ihrem „Originalgenie“, so stark wie möglich auszuleben, so kommt doch gerade dem Sturm und Drang zum erstenmal die Paradoxie der Individualität zum schmerzlichen Bewußtsein, die eben nicht nur Individuum, sondern zugleich Monade ist und darum jene innere Unendlichkeit in sich trägt, die danach drängt, ihre Unendlichkeit zu entwickeln und damit die Individualität und ihre Grenzen zu sprengen – (vgl. S. 43 ff.), und gerade *dieser Unendlichkeitsdrang der in die Individualität gebannten Monade – das ist das Leben*, wie es der Sturm und Drang so lust- und schmerzvoll in sich fühlte. Dieser Drang aber ist scheinbar auf ein doppeltes Ziel gerichtet, das wegen der metaphysischen Gleichartigkeit von Innenwelt und Außenwelt in Wahrheit doch das gleiche ist. Er ist ebenso darauf gerichtet, die Unendlichkeit der *inneren* Welt zu erfahren und in sich auszuwirken, wie die Unendlichkeit der *äußeren* Welt in sich aufzunehmen und zu genießen. Der Mensch trägt nicht nur seinen individuellen Menschen, sondern die ganze Menschheit mit allen ihren Möglichkeiten in sich, obwohl er sie wegen der äußeren Grenzen seiner Individualität nur in ganz beschränktem Maße zu verwirklichen vermag. Darum aber genügt uns nicht unsere eigene Individualität, und es genügt uns noch weniger eine einzelne Form unserer Individualität in einem beschränkten Augenblicke, sondern wie wir die Gesamtheit unserer Individualität entwickeln möchten, so fühlen wir, wenn wir Menschen von wirklicher Kraft und Fülle des Lebens und damit also wahre Naturmenschen sind, jene paradoxe Begierde, mit der Faust so gleich nach geschlossenem Pakte Mephisto bedrängt:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchst' und Tiefste greifen,
Ihr *Wohl und Weh* auf meinen Busen häufen
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern.

Aus diesem Dilemma zwischen der endlichen Form und seinem unendlichen Gehalte hilft sich das Leben zwar durch das Mittel der Entwicklung, das zwischen der gegenwärtigen Form und den unendlichen Möglichkeiten vermittelt, die im Schoße der Zeiten und im Herzen des Lebens ruhen; aber auch diese Entwick-

lung ist schließlich nur begrenzt und endet mit dem Zerschneiden des Individuums, nicht aber mit seiner Erweiterung zur Unendlichkeit. *Das Leben also besteht in der Entwicklung der Individualität zur Totalität.* Die Individualität ist nur sein Ausgangspunkt und „das Gesetz, nach dem es angetreten“, aber sein inneres Ziel ist die Totalität – nicht dieser Individualität, sondern des gesamten Lebens und aller seiner Möglichkeiten.

Es ist klar, daß dieser dunkle Drang des Lebens auf Unmögliches gerichtet ist, auf ein Ziel, das nur zum allerkleinsten Teile zu erreichen ist. Und in der fraglichen Unterredung Fausts mit seinem neugewonnenen Diener gibt dieser ihm auf sein überspanntes Verlangen auch durchaus die rechte Antwort, wenn er sagt:

Glaub' uns'reinem: dieses Ganze
Ist nur für einen Gott gemacht!

Als Faust aber eigensinnig auf seinen törichten Wünschen verharret, da greift er zum Hohn:

Ich dächt', Ihr ließt Euch belehren.
Assoziiert Euch mit einem Poeten,
Laßt den Herrn in Gedanken schweifen
Und alle edlen Qualitäten
Auf Euren Ehrenscheitel häufen:
Des Löwen Mut,
Des Hirsches Schnelligkeit,
Des Italiens feurig Blut,
Des Nordens Dau'rbarkeit.
Laßt ihn Euch das Geheimnis finden,
Großmut und Arglist zu verbinden
Und Euch, mit warmen Jugendtrieben,
Nach einem Plane zu verlieben.
Möchte selbst solch einen Herren kennen,
Würd' ihn Herrn Mikrokosmos nennen.

Und Faust erwidert:

Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
Der Menschheit Krone zu erringen,
Nach der sich alle Sinne dringen?

Mephistopheles:

Du bist am Ende — was du bist!
Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken,
Setz' deinen Fuß auf ellenhohe Socken,
Du bleibst doch immer, was du bist.

Hier sehen wir den Menschen an den Schranken rütteln, die seinem natürlichen Lebensdrange von Natur gezogen sind und die sein Leben daher mit einer schmerzlichen Problematik, ja einer so tiefen Tragik umgeben, daß sich der Naturmensch gerade da, wo er seinem eigenen Ideal am nächsten ist, nämlich unter Voraussetzung stärksten Lebensdranges, in die so tief fragwürdige Gestalt des faustischen Menschen verwandelt. Und dieser faustische Mensch ist es, der dem sentimentalischen Naturmenschen gewissermaßen zugrunde liegt. Aus der faustischen Veranlagung und dem faustischen Erlebnis entwickelt sich jene sentimentalische Gebrochenheit, die in der freilich noch unverstandenen Natur ihren Frieden sucht. Auch dort aber würde er nicht gefunden werden. Denn dieser faustische Drang ist so wenig etwas Unnatürliches, daß er umgekehrt die höchste, ja die wahre Form des Lebens ist, in der sich das Wesen des Lebens, sein Unendlichkeitscharakter, am deutlichsten offenbart. Und deshalb mußte gerade die junge Generation *das faustische Wesen des Lebens* so schmerzlich tief erfahren, weil sich in ihr der Lebensdrang, von allen äußeren Hemmungen befreit, zu höchster Kraft und Leidenschaft, zu „Sturm und Drang“ gesteigert hatte. In einem tieferen Sinn aber enthüllt sich uns als das Wesen des Lebens nochmals jene innere Spannung, die wir bereits in dem gleichzeitigen Verlangen nach dem Weh und Glück des Lebens zu erkennen glaubten. *Diese tiefere und tiefste Spannung nämlich ist die zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit, Individualität und Totalität, Formsucht und Formflucht, auf der die letzte Tragik unseres Lebens beruht.*

Diese Tragik, von der schon im ersten Bande die Rede war, soll hier im einzelnen nicht entwickelt werden, da wir an späterer Stelle wieder daran anzuknüpfen haben. Aber so viel wird ohne weiteres deutlich sein, daß die tragische Grundstruktur des Lebens, die der Sturm und Drang zuerst erahnte, den Lebenswillen des natürlichen Menschen auf eine harte Probe stellt, ja wohl gar, wie das Beispiel Werthers zeigt, zu brechen vermag. Je mehr er sich *entwickelt* und seinem inneren Dämon gehorcht, um so mehr *verwickelt* der Mensch sich in *die innere Fragwürdigkeit des Lebens*, der zu trotzen oder die zu besiegen nunmehr als die höchste Aufgabe seines Lebens erscheint. Wenn Goethe im Werther den Menschen zeigt, der an dieser tiefsten Aufgabe des Lebens scheitert, so hat er auch gleichzeitig jenen Titanen der Lebenskraft gestaltet, der trotz klarer Einsicht in die tragische Begrenztheit und Bedingtheit unseres Menschenlebens doch nicht dem Weltschmerze Werthers verfällt, sondern dem Leben weiterhin kühn die Stirn bietet und seinen Stolz darein setzt, sich von der Tragik des Lebens nicht besiegen zu lassen. Das ist in diesem Zusammenhange die *Bedeutung des Prometheus*, des Titanen, der sich über das Leben längst keine Illusionen mehr macht, aber in dem großen monologischen Zwiegespräche mit dem Herrn der Schöpfung dennoch ausdrücklich ablehnt, das Leben zu hassen und in Wüsten zu fliehen,

„weil nicht alle Blümenträume reifen“, ja, der seinem Lebenswillen dadurch den denkbar trotzigsten Ausdruck gibt, daß er ihn auf Kind und Kindeskind ausdehnt, obwohl auch sie kein besseres Los erwartet und er sie darum mit trotzigem Stolze ein Geschlecht nennt, „das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich – und dein nicht zu achten, wie ich!“ Aber er hat für diese Lebensbejahung offenbar keinen anderen Grund als den ungebrochenen Lebenswillen selbst, der der Tragik unserer Endlichkeit sein trotziges „und doch!“ entgegensetzt und darum auch durch Leiden nicht zu besiegen ist. Das ist die *titanische Bejahung des Lebens*, die Überwindung der menschlichen Problematik rein aus dem Grunde der natürlichen Kraft. Und diese unbewußte titanische Kraft besitzt auch Faust, der nicht nur in der Osternacht die Versuchung zum Selbstmorde überwindet, sondern trotz voller Klarheit über die Unzulänglichkeit unseres Erdenlebens, die er im zweiten Monolog bekundet, dieses soeben erst verfluchte Leben doch mit Hilfe des Teufels in dem denkbar größten Umfange zu erleben begehrt.

Freilich, die Lebensbejahung des Prometheus ist trotziger als diejenige Faustens. Aber dafür besitzt Prometheus auch eine Gabe, die den Kampf gegen die Schranken unserer Endlichkeit und um die Erweiterung unseres individuell begrenzten Lebens in überraschender Weise erleichtert: *die Kunst*. Denn das ist die große Gabe des Künstlers, womit er sich über die Beschränktheit der übrigen Sterblichen erhebt: seine göttliche Gabe, *mit Hilfe der Phantasie das Leben weit über die engen Grenzen der Wirklichkeit in das Reich der Möglichkeiten zu erweitern*. Um diese Kraft bittet der junge Goethe, der in der Zeit seines höchsten Lebensdranges und darum seiner schwersten Lebensgefährdung bezeichnenderweise schrieb: „Wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ginge zugrunde“, in „Künstlers Abendlied“:

Ach, daß die innre Schöpfungskraft,
Durch meinen Sinn erschölle!
Daß eine Bildung voller Saft
Aus meinen Fingern quölle!

.

Wirst alle meine Kräfte mir
In meinem Sinn erheitern
Und dieses enge Dasein hier
Zur Ewigkeit erweitern.

Was der Tatmensch Faust vergeblich versuchen würde, sein eigen Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit zu erweitern, das ist dem Künstler wenigstens bis zum gewissen Grade vergönnt. Denn ihm ward die Gnade zuteil, im Reiche der Phantasie zu verwirklichen, was ihm und uns die Wirklichkeit versagt. Und so

ist es deshalb auf das tiefste innerlich begründet, daß als *die menschlichste Erlösung aus diesem Streite des Lebens* schon zu Beginn der Goethezeit der *künstlerische, der ästhetische Mensch* betrachtet wird und Dichter und Künstler mit besonderer Liebe zu Helden der neuen Dichtung werden. Ja der Künstler, der Phantasie-mensch, das Genie erscheinen in diesem Sinne als das höchste Humanitätsideal! Dieser Gedanke, im Prometheus erst geahnt, im Werther noch ohne erlösende Kraft, im Tasso vor allem von der Seite seiner Gefahr gezeigt, ist schließlich im Wilhelm Meister zu seiner vollen, wenschon ganz bestimmt begrenzten Lebensbedeutung entwickelt worden.

2

Bringen wir das Gesagte auf eine letzte und abstrakte Formel, so ordnet sich alles jenem großen *Ideal der Freiheit* unter, aus dem heraus wir im ersten Bande die Hauptmotive der Sturm-und-Drang-Dichtung entwickelt haben, d.h. Freiheit von allen inneren und äußeren Schranken und Beschränkungen des natürlichen Lebensdranges. Und als das eigentliche Problem dieser Freiheit müssen wir die tatsächliche *Beschränktheit unseres Lebens* betrachten, gegen die wir im tragischen Ringen vergeblich aufbegehren. Dieses Problem aber erscheint in doppelter Form: als die Frage nach dem Werte der moralischen Beschränkung und als die Fragwürdigkeit unserer natürlichen Beschränktheit. Und was nun die Lebensauffassung von Sturm und Drang an ihrem entscheidenden Punkte charakterisiert, das ist die Tatsache, daß hier beide Formen der menschlichen Beschränktheit nur als Fessel, als etwas lediglich *Negatives* empfunden werden. Dagegen beruht nun die Klassik umgekehrt auf dem Gefühl für den *positiven* Wert der Beschränkung, ja ihr spezifisches Ideal ist *freiwillige Selbstbeschränkung*. Und das Goethewort von dem Meister, der sich erst in der Beschränkung zeigt, ist daher von geistesgeschichtlich-programmatischer Bedeutung. Die klassische Idee der Selbstbeschränkung zeigt sich dabei genau in der doppelten Gestalt wie die Freiheitsidee von Sturm und Drang. Sie ist natürliche Selbstbeschränkung so gut wie sittliche Selbstbeschränkung. Und so gehen hier zwei Entwicklungsreihen, innigst verbunden, nebeneinander her: die kraftvolle Begrenzung des unendlichen Lebensdranges auf die endliche Forderung des Tages und die *sittliche Begrenzung* unseres natürlichen Lebensdranges durch das Ideal einer höheren Menschlichkeit. Dennoch ist das Ideal der sittlichen Humanität das sichtbarste und erste Zeichen der frühen Klassik, sowohl in der Dichtung – und hier besonders in der Iphigenie – als auch in der Humanitätsphilosophie Herders. Wir haben deshalb die Entwicklung zur Klassik auch zunächst von dieser Seite aus ins Auge zu fassen.

Der auf seinem Allumfassungsdrange beruhende Amoralismus von Sturm und Drang hatte eine Aufhebung aller Wertunterschiede bedeutet. Man hätte allseitige Auswirkung unseres Menschentums ja nicht fordern können, wenn man nicht von dem gleichmäßigen Werte und der gleichen Würde aller menschlichen Kräfte überzeugt gewesen wäre. Da der Wert des Geistes einer Anerkennung nicht mehr bedurfte, ja eher problematisch geworden war, so bedeutete die Betonung der menschlichen Totalität praktisch vor allem die Gleichstellung der sinnlichen mit den geistigen Qualitäten. Jene auf ein bestimmtes Maß zu begrenzen schien aber jeder Grund entfallen, nachdem das eudämonistische Motiv der Aufklärung für den Sturm und Drang in Wegfall gekommen war. Demgegenüber bezeichnet die Klassik nun zunächst ganz allgemein ein *neues Gefühl für den Wertunterschied* der verschiedenen Seiten unseres Menschentums und für den geringeren Wert speziell der sinnlichen Leidenschaften. Freilich entstand dieses Gefühl nicht wieder aus eudämonistischen Motiven, aber man begriff, daß es auch noch andere, *rein ideale Motive* geben könne, um in der freiwilligen Beschränkung unserer Leidenschaften ein Ideal zu sehen. Damit kehrte man zwar praktisch zu der Anerkennung jener sittlichen Schranken zurück, die die Aufklärung aufgerichtet und gegen die der Sturm und Drang sich aufgelehnt hatte, aber es geschah mit einer *wesentlich anderen Motivierung*. Und darin besteht überhaupt ein bedeutsamer Teil der geistesgeschichtlichen Leistung des deutschen Idealismus, daß er den Idealen des 18. Jahrhunderts jene tiefere und idealere Begründung gab, durch die sie ein neues Ethos erhielten und ihre verstandesmäßige Banalität verloren.

Das Lebensgefühl von Sturm und Drang war rein *quantitativ* gewesen. Es hatte Kraft und Fülle als sein Ideal betrachtet und auch die Problematik des Lebens nur darin gesehen, daß durch die moralischen und natürlichen Grenzen das Ganze dieser Kraft und Fülle eine Beschränkung erfahre. Mit der werdenden Klassik aber entwickelt sich innerhalb dieses rein quantitativen ein *qualitatives* Lebensgefühl, das bestimmten Inhalten des menschlichen Lebens einen Akzent besonderer Würde gibt. Man unterschied innerhalb seiner natürlichen Individualität ein „besseres Selbst“ von einem schlechteren. Und ganz folgerichtig verwandelte sich deshalb das ehemalige Ideal der allseitigen Auswirkung sämtlicher Kräfte zu dem Ideal der *Ausbildung unserer besseren Natur* und engstens damit verbunden der Einschränkung unserer schlechteren. Allgemeiner gesprochen: das Ideal des natürlichen Sich-Auslebens verwandelte sich in das *Ideal der Bildung, der Erziehung, der Kultivierung* der Natur. Dadurch aber erhielt das Leben überhaupt einen ganz veränderten Charakter. Wenn es auf der bloßen Naturstufe die rein triebmäßige Auswirkung drängender Lebensfülle gewesen war, so erhielt es auf der Kulturstufe nunmehr den *Charakter sittlichen Strebens*. Und nur „wer immer strebend sich bemühte“, dem ward die Krone des Lebens zuteil.

Als ein charakteristisches Symptom dieses ganzen Gefühlswandels beobachten wir in der Dichtung und in den Briefen des jungen Weimarer Goethe das zunehmende Hervortreten von zwei Vorstellungen: der *Läuterung* und der *Selbstüberwindung*. Sie sind der leitende Gesichtspunkt, unter dem der unversehens Minister gewordene Dichter die ganze Last jener Jahre klaglos ertrug, als ihn die Bewältigung fremdartiger praktischer Aufgaben, die Bürde der Verantwortung als fürstlicher Mentor und das demütige Ringen um eine geliebte und doch versagte Frau als Dichter beinahe verstummen machten und gerade dieses erzwungene Verstummen seine Leiden nochmals verdoppelte. So schreibt (17. 11. 82) er an F. H. Jacobi: „Laß mich ein Gleichnis brauchen. Wenn Du eine glühende Masse Eisen auf dem Herde siehst, so denkst du nicht, daß so viel Schlacken drin stecken, als sich erst offenbaren, wenn es unter den großen Hammer kommt. Dann scheidet sich der Unrat, den das Feuer selbst nicht absonderte, und fließt und stiebt in glühenden Tropfen und Funken davon, und das gediegne Erz bleibt dem Arbeiter in der Zange. Es scheint, als wenn es eines so gewaltigen Hammers bedurft habe, um meine Natur von den vielen Schlacken zu befreien und mein Herz gediegen zu machen. Und wieviel, wieviel Unrat weiß sich auch da noch zu verstecken.“ Aber es ist nur ein anderes Bild, doch derselbe Gedanke, wenn es ein andermal (9. 10. 81) in einem Briefe heißt: „O Lotte, was für Häute muß man abstreifen, wie wohl ist mir's, daß sie nach und nach weiter werden, doch fühl ich, daß ich noch in manchen stecke.“ Und beide Bilder vereinigt finden sich in der nochmals früheren Briefstelle: „Wenn ich wieder so fühle, daß mitten in all dem Nichts sich doch wieder so viele Häute von meinem Herzen lösen, mein Inneres ewig allein der heiligen Liebe gewidmet bleibt, die nach und nach alles Trennende durch den Geist der Reinheit, der sie selbst ist, ausstößt und so unendlich lauter wird wie gesponnen Gold.“ Ja man kann mit einem Worte sagen: *Lauterkeit und Reinheit des Herzens* ist nach dem Kraftideale der Jugend jetzt das höchste Ideal Goethes. Und in welchem Maße diese Läuterung mit Selbstüberwindung verbunden ist, davon weiß die Lyrik dieser Zeit immer wieder neu zu sagen:

Von der Gewalt, die alle Wesen bindet,
Befreit der Mensch sich, der sich überwindet.

Wenn wir nun das sittliche Humanitätsideal der Klassik näher beschreiben wollen, so sind daran weniger seine einzelnen Bestimmungen merkwürdig, die ja weitgehend mit den sittlichen Idealen der Aufklärung identisch scheinen, als vielmehr ihre Motivierung und der gedankliche Weg, auf dem die Klassik zu diesem Ideal gelangt. Dieser Weg ist nämlich ein wesentlich anderer als der Weg der Aufklärung, der über die äußere Zweckmäßigkeit und die Idee der Lebensklugheit zu diesen sittlichen Idealen führt. Er besteht in der *Besinnung auf das „eigent-*

lich“ *Menschliche*, d.h. auf diejenigen Bestimmungen, die den Menschen zum Menschen machen und ihn von allen untermenschlichen Wesen unterscheiden. Denn in der lebendigen Darstellung dieser Grundzüge unserer Menschlichkeit liegt nach der Auffassung der Klassik die wahre Aufgabe und Bestimmung des Menschen. Diese Bestimmung ist nicht die gleichmäßige Auswirkung aller Kräfte, der „eigentlich“ menschlichen sowohl wie derjenigen, die der Mensch mit Tier oder Pflanze gemeinsam hat, sondern die Herausstellung vorzüglich derjenigen Eigenschaften, durch die er sich von diesen unterscheidet und auf denen seine natürliche Würde im Zusammenhang der Schöpfung beruht. Diesem Ideale aber liegen nun ersichtlich jene besonderen Vorstellungen zugrunde, die wir im ersten Buch (Bd. II, S. 63f.) näher entwickelt haben, wonach der Mensch einerseits ein Inbegriff aller natürlichen Kräfte, aber gerade dadurch etwas Besonderes ist und eine besondere Entwicklungsstufe der Natur bezeichnet. Seine Humanität hat deshalb zwar sowohl vegetabilische wie animalische Grundlagen, aber sie erhebt sich darüber hinaus in eine Sphäre, die ihm alleine vorbehalten ist. Und gerade das, womit er über das Tierische seiner Natur hinausragt, ist das Wesentliche seiner Humanität. Das immer wieder zu zitierende Faustwort, das die Begierde des Sturm-und-Drang-Menschen nach einem Ausschöpfen der ganzen Menschheit und aller ihrer Möglichkeiten so klassisch zum Ausdruck bringt, hatte lediglich einen quantitativen Sinn. Das klassische Humanitätsideal dagegen, das den Menschen zu seinem Menschentum verpflichtet, ist völlig qualitativ gemeint: es verpflichtet den Menschen nur zu den spezifischen Bestimmungen seiner Gattung, nur zu jener „reinen Menschlichkeit“, die nach dem Vorspruch Goethes zur „Iphigenie“ alle menschlichen Gebrechen sühnt, die in den tieferen Schichten unserer Gesamtexistenz ihre Wurzel haben.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die Klassik bei der Bestimmung dessen, was wir nun in diesem Sinne unter unserer „Menschlichkeit“ zu verstehen haben, zu wesentlich neuen Vorstellungen nicht gekommen ist. Denn wenn sie mit diesen Bestimmungen wirklich die Wesenszüge unserer Gattung treffen wollte, dann konnten das keine anderen als die Bestimmungen sein, in denen alle Zeiten und alle Völker die Wesenszüge des Menschentums gefunden haben. Aber wenn auch das, was die Klassik als diese Züge bestimmte, gewiß nicht so allgemeingültig war, wie sie glauben mochte – zum wenigsten mit ihrem Jahrhundert und mit der ganzen Neuzeit fühlte sie sich darin einig, daß Vernunft, Bewußtheit, Freiheit und humane Gesinnung diejenigen Eigenschaften sind, die den Menschen über das Tier erheben und zum Menschen machen, und daß wir diese Eigenschaften nur soweit zur Geltung bringen, als es uns gelingt, dieses unser besseres Selbst von der Gewalt, die alle Wesen bindet, zu befreien. Nicht in der erneuten Würdigung und Verklärung dieser allgemeinen Grundbestimmungen kann des-

halb die Leistung der Klassik gesehen werden, sondern lediglich in der Weltanschauung, aus der sie sich ergeben – in der Vorstellung nämlich, daß die Verwirklichung dieser Gattungsbestimmungen die „*Bestimmung*“ und *natürliche Verpflichtung des Menschen* sei – nicht nur das Mittel zum Zweck einer privilegierten Lebensführung. Die Natur hat den Menschen zum Menschen „bestimmt“, und diese Bestimmung legt dem Menschen Verpflichtungen auf, denen er sich nicht entziehen kann, ohne seine Würde und seinen Adel zu verlieren. Adel verpflichtet: das ist die Gesinnung, aus der heraus hier die Wiedergeburt der alten Menschheitsideale erfolgt.

Aber freilich gibt es überdies noch einige wesentliche Bestimmungen, die als der ganz besondere Beitrag der deutschen Klassik zur Entwicklung und Verfeinerung des sittlichen Bewußtseins, zur Veredlung des Humanitätsideals betrachtet werden dürfen. Zwar auch diese Bestimmungen sind nicht im absoluten Sinne originell, sondern, von manchen anderen Einflüssen abgesehen, in weitgehendem Maße von dem hohen Ethos desjenigen Philosophen inspiriert, an dessen „Ethik“ sich ja überhaupt die weltanschauliche Klärung der deutschen Frühklassik vollzog: Spinoza. Aber sie sind zum wenigsten in ihrer Zeit und gegenüber der Aufklärungsmoralität der Ausdruck einer entscheidenden Idealisierung des sittlichen Feingefühls. Sie werden im einzelnen später gewürdigt werden. Aber wenn man sie nach ihrer ganzen Gesinnung zusammenfaßt, so beruhen sie wieder wesentlich auf dem Gefühl für den *Adel der Selbstverleugnung und der Selbstlosigkeit*, oder, was dasselbe ist, auf einer rein idealen Gesinnung, deren Wesen es ist, bei der Beurteilung aller Lebensfragen von dem Interesse der eigenen Person vollständig abzusehen und sich nur nach dem Gesetze der absoluten Idee zu entscheiden. Daß es sich dabei letztlich um eine religiöse Gesinnung, um ein neues „Frommsein“ handelt, kann man sich leicht deutlich machen, wenn man sich des so bezeichnenden Iphigeniewortes erinnert: „Und folgsam fühlt’ ich immer meine Seele am schönsten frei.“ Hier verstehen wir, daß die Selbstverleugnung nur der negative Ausdruck für die positive Hingabe an einen höheren als den Willen der Kreatur bedeutet, an den Willen Gottes, an den Willen der Natur, an das ideale Formgesetz der Welt. Es bedeutet den Durchbruch eines höheren Bewußtseins durch das Bewußtsein der individuellen Person, die Umwandlung des alten Adams in ein wahres Gotteskind. Aber da sich der Wille der Kreatur, der Eigenwille unseres auf sich selbst gerichteten Dämons, unser prometheisches und luziferisches Prinzip (vgl. dazu S. 37 f.) in der Blindheit seines In-sich-Eingeschlossenseins gegen seine Unterordnung unter einen höheren und allgemeineren Willen sträubt, so ist *Selbstlosigkeit notwendig Selbstüberwindung*, d. h. Überwindung unseres kreatürlichen Selbst durch unser göttliches, nein unser menschliches Selbst. Und die höchste und allgemeinste dieser Überwindungen ist die *Überwindung unseres*

natürlichen Glücksanspruchs überhaupt, in dem sich gleichsam das Wesen unseres alten Adams zusammenfaßt. Daß wir nicht dazu bestimmt sind, glücklich zu sein, das ist das Letzte und Schwerste, was wir als natürliche Wesen einzusehen und anzuerkennen vermögen. Aber erst mit dieser Anerkennung ergeben wir uns wahrhaft in einen höheren Willen. Und nur der Mensch ist wahrhaft Mensch, der das vermag. Nur er vermag es, seinen natürlichen Egoismus zu überwinden und sich einer höheren Idee zu unterstellen. Nur er ist des „Idealismus“ fähig. Und solcher Idealismus ist die wahre Krone seines Menschentums. *Dienst an der Idee*: das ist das eigentliche Zeichen der Humanität. Und Dienst an der Idee der Humanität, das ist darum der Sinn jedes höheren Lebens.

II. HUMANITÄTSPHILOSOPHIE

3

Wenn wir uns nach dieser rein schematischen Darlegung des sittlichen Humanitätsideals seiner näheren Bestimmung in der Humanitätsphilosophie der frühen Klassik zuwenden, so werden wir uns zuerst Lessings zu erinnern haben, dem wir mit seinem Spinoza-Bekenntnis schon einmal an der Schwelle der deutschen Klassik begegnet sind. Denn sowohl die Prosaschriften seiner letzten Jahre, „Die Erziehung des Menschengeschlechts“ und die Freimaurergespräche „Ernst und Falk“ als auch sein „Nathan“ gehören nach ihrem ganzen Geiste der deutschen Klassik an und zeigen ebenso wie die Schriften Kants, daß auch ohne Sturm und Drang und unmittelbar von der Aufklärung her ein Weg zur deutschen Klassik führt.

Lessing sieht in dem erstgenannten, von einem eigentümlichen Dunkel über seine Entstehung umgebenen Schriftchen den wesentlichen Fortschritt des Menschengeschlechts in bezug auf seine sittliche Entwicklung in der allmählichen Befreiung des Menschen von der Herrschaft seiner natürlichen Triebe, und zwar durch die Erziehung zum Handeln nach sittlichen Idealen. Solche Ideale sind den Menschen zuerst durch die Offenbarungen der Religion vermittelt worden, und zwar, wie das dem Kindheitszustand der ersten Menschheit entspricht, in der Gestalt von göttlichen Geboten und Verboten, deren Innehaltung durch Verheißungen und Drohungen erzwungen wird. Wie nun die Menschen durch diese äußere Kultivierung allmählich an Moralität gewöhnt und zum Bewußtsein sittlicher Ideale gebracht worden sind, so wurde diese *Moralität durch einen Wandel ihrer Beweggründe langsam verfeinert und verinnerlicht*. Darin unterscheidet sich nach Lessings Auffassung zunächst einmal das Neue Testament vom

Alten Testament. In diesem waren es irdische Verheißungen und irdische Drohungen gewesen, mit denen Gott das Menschengeschlecht zu einem ihm wohlgefälligen Leben erzogen hatte, in jenem haben Verheißungen und Drohungen nur noch himmlischen Charakter. Nicht im Diesseits, sondern im Jenseits erntet der Mensch das, was er gesät hat. Nicht sein sterblicher, sondern sein unsterblicher Teil wird für seinen Lebenswandel zur Verantwortung gezogen. Und so ist Christus, der diese sittliche Weltordnung gelehrt hat, in Lessings Augen vor allen Dingen der erste „zuverlässige, praktische Lehrer der Unsterblichkeit der Seele“, aber freilich auch derjenige, der den Inhalt der Sittlichkeit selbst verfeinerte und die Erlangung der ewigen Seligkeit nicht nur an die äußere Innehaltung der zehn Gebote knüpfte, sondern vor allem an die „innere Reinigkeit des Herzens“. Damit aber kommt Lessing zu seinem entscheidenden Schlußgedanken. Denn die volle Reinigkeit des Herzens wird erst dann erreicht, wenn der Mensch zum sittlichen Handeln überhaupt keiner äußeren Beweggründe, weder diesseitiger noch jenseitiger mehr bedarf, sondern aus keinem anderen Motiv heraus das Rechte tut, *als weil er aus sich selbst das Rechte will*, weil er das Gute liebt und das Böse verabscheut. Diesen Zustand hat die gegenwärtige Menschheit zwar gewiß noch nicht im ganzen, wohl aber doch in einzelnen edlen Menschen schon erreicht. Und Lessing gibt sich der Hoffnung hin, daß die Zeit der Vollendung gewißlich kommen werde, „da der Mensch, je überzeugter sein Verstand einer immer besseren Zukunft sich fühlt, von dieser Zukunft gleichwohl Beweggründe zu seinen Handlungen zu erborgen nicht nötig haben wird; da er das Gute tun wird, weil es das Gute ist, nicht weil wirkliche Belohnungen darauf gesetzt sind, die seinen flatterhaften Blick ehemals bloß heften und stärken sollen, die innern bessern Belohnungen desselben zu erkennen“. Diese Zeit „des neuen Evangeliums“ nennt Lessing in Anknüpfung an Vorstellungen der christlichen Theologie das Dritte Reich. Es ist nichts anderes als das Reich der vollendeten Humanität, das Reich eines reinen Idealismus. Und die ganze Entwicklung der Menschheit zielt deshalb nach Lessings Ansicht letzten Endes auf ihre *Entwicklung zum Idealismus, d. h. zur Überwindung der Egoität*, zur Überwindung des Eudämonismus, zum Aufgehen des menschlichen im göttlichen Willen oder, was dasselbe ist, zum Durchbruch des göttlichen Bewußtseins im Bewußtsein des Menschen, zur wahren menschlichen Frömmigkeit.

Eine solche Humanität hat aber nach Lessing besondere Kraft und Fähigkeit. Sie überwindet den Zwiespalt nicht nur zwischen Mensch und Gott, sondern auch zwischen Mensch und Mensch; sie überbrückt die zahllosen unseligen Spaltungen, Trennungen und Gegensätze der Menschen. Sie überbrückt sie durch das Bewußtsein der Zugehörigkeit aller Menschen zu dem großen Menschheitsreiche. Das ist der für uns wesentliche Inhalt der Freimaurergespräche, die

darzutun versuchen, daß der Sinn der Freimaurerei eben die Aufrichtung dieses Dritten Reiches sei, die *Überwindung aller menschlichen Gegensätze durch das Bewußtsein der Humanität*. Diese Gegensätze, Unterschiede, Trennungen als solche sind zwar unvermeidlich und durch die Natur der politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und vor allem auch der geistigen Entwicklung gegeben. Wie die Menschheit nur in der Form von einzelnen Nationen, einzelnen Ständen, einzelnen Arbeitsgruppen usw. existieren kann, so muß sie auch durch die Verschiedenheit der inneren und äußeren Verhältnisse zu verschiedenen Sitten, Gewohnheiten, Religionen usw. gelangen. „Die Menschen sind nur durch unaufhörliche Trennung zu vereinigen. Das ist nun einmal so. Das kann nicht anders sein.“ Aber, fragt Lessing weiter: „Werden sie darum heilig, jene Trennungen? Daß es verboten sein sollte, Hand an sie zu legen? In Absicht, sie nicht größer einreißen zu lassen, als die Notwendigkeit erfordert? In Absicht, ihre Folgen so unschädlich zu machen als möglich?“ Diese Fragen bedürfen für Lessing keiner Antwort. Und so wäre es deshalb zu wünschen, „recht sehr zu wünschen, daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die über die Vorurteile der Völkerschaft hinweg wären und genau wüßten, wo Patriotismus aufhört, Tugend zu sein; daß es in jedem Staate Männer geben möchte, die dem Vorurteil ihrer angeborenen Religion nicht unterlägen, nicht glaubten, daß alles notwendig gut und wahr sein müsse, was sie für gut und wahr erkennen; daß es in jedem Staate Männer geben möchte, welche bürgerliche Hoheit nicht blendet und bürgerliche Geringfügigkeit nicht eckelt und in deren Gesellschaft der Hohe sich gern herabläßt und der Geringe sich dreist erhebt“. Wie aber, wenn es solche Männer bereits gäbe, „zu allen Zeiten nun ferner geben müßte“, und wenn sie nicht „in einer unwirksamen Zerstreuung lebten, nicht immer nur in einer unsichtbaren Kirche? – Wie, wenn es die Freimaurer wären, die sich mit zu ihrem Geschäfte gemacht hätten, jene Trennungen, wodurch die Menschen einander so fremd werden, so eng als möglich wieder zusammenzuziehen?“ Jedenfalls beweisen sie diese ihre Gesinnung praktisch dadurch, daß es das Grundgesetz ihres Bundes ist, „jeden würdigen Mann von gehöriger Anlage, ohne Unterschied des Vaterlandes, ohne Unterschied der Religion, ohne Unterschied seines bürgerlichen Standes, in ihren Orden aufzunehmen“.

Es ist für Lessings eigentümliche Stellung auf dem Übergange zwischen Aufklärung und Klassik bezeichnend, daß er seiner Humanitätsphilosophie trotz ihrer Tendenz auf Überwindung aller konfessionellen Schranken doch jene äußerlich christliche Einkleidung gegeben hat, die darin besteht, daß das, was als eine sittliche Entwicklung des Menschengeschlechts gemeint ist, äußerlich als eine göttliche „Erziehung des Menschengeschlechts“ erscheint. Erst in *Schillers Theoso-*

phie des *Julius*, die wir schon an früherer Stelle gewürdigt haben (vgl. S. 31 ff.), bekommt deshalb Lessings Humanitätsideal seine „klassische“ Metaphysik. Erst durch sie erhält *das Ideal der Liebe und der Menschenverbrüderung* eine dem Geiste der Klassik entsprechende *metaphysische Begründung*. Auch Schiller geht wie Lessing in den Freimaurergesprächen von der Getrenntheit und Gespaltenheit aller Wesen aus. Aber diese erscheint nicht allein in menschengeschichtlicher, sondern in kosmologischer, ja theosophischer Beleuchtung. Für Schiller liegt es in dem ganzen Akte der Weltentstehung, daß sich die ursprüngliche Einheit Gottes in die Vielheit seiner Geschöpfe auseinanderlegt und diese durch ihre individuellen Verschiedenheiten voneinander trennt, ja gegeneinander kehrt. Es ist das allgemeine Weltprinzip der Individuation. Aber darum ist auch die Liebe für Schiller schlechterdings ein Weltprinzip, das sich von der Anziehungskraft der Körper bis zur Anziehungskraft der Seelen und zur synthetischen Kraft des erkennenden Geistes verfolgen läßt. Sie ist es, die das Getrennte wieder verbindet und zu jener unendlichen Einheit zurückleitet, aus der alles entsprungen ist. Und wie die Scheidung der Geschöpfe voneinander auf ihrem Egoismus beruht, so kommt die Wiedervereinigung nur durch Überwindung des Egoismus zustande. Das Wesen der Liebe in diesem Sinne ist daher nicht sowohl Selbstliebe als vielmehr Nächstenliebe. Das Individuum gewinnt es über sich, den Mittelpunkt seines Lebens außer sich zu verlegen, es stellt sich nicht mehr auf den Standpunkt der eigenen Person, sondern der Idee. Und indem es das tut, wird es des Höchsten fähig, was der sich selbst entäußernde Mensch vermag: der Selbstaufopferung. Das ist für Schiller die höchste Stufe der Humanität. Und mit solchem Opfertode bekrönt er darum das größte seiner Jugenddramen, den „Don Carlos“. Nur eine andere Form derselben Hingabe an etwas außer sich aber ist die Begeisterung, jene menscheitsverbrüdernde Begeisterung, deren Kraft das Lied an die Freude preist: „Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!“ Das ist, wie wir bemerken, dieselbe Humanität, von der wir auch Lessing erfüllt sehen, aber in der enthusiastischen Form von Sturm und Drang und mit jenem Pathos, das aus den berausenden metaphysischen Vorstellungen entspringt, die Schiller hier dem Lessingschen Humanitätsideal unterbaut.

4

Der eigentliche Humanitätsphilosoph der Frühklassik freilich ist Herder, und er ist es vor allem durch sein Hauptwerk „*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*“, das in den Jahren 1784 bis 1791 erschienen ist. Es wird darin dieselbe Idee der Humanität entwickelt mit der gleichen hohen Gesinnung wie

Lessing, derselben warmen Begeisterung wie Schiller, aber mit einer sehr viel größeren Fülle konkreter Anschauung und darum auch in jeder Hinsicht universaler. Dabei liegt die eigentliche Bedeutung dieser Humanitätsphilosophie nicht so sehr in einer neuen Wesensbestimmung der Humanität als vielmehr in der Methode, durch welche sie gewonnen wird, und in dem doppelten naturphilosophischen und geschichtsphilosophischen Zusammenhange, in welchem sie erscheint. Besonders eindrucksvoll gründet sich bei Herder alles auf die Anschauung, daß *Humanität das spezifisch Menschliche* und eben dasjenige sei, wodurch sich der Mensch über Tier- und Pflanzenreich erhebe. Aber dieser Anschauung hält die entgegengesetzte immerzu die Waage, daß das spezifisch Menschliche nichtsdestoweniger *nur die höchste Blüte der Naturentwicklung* und der Mensch trotz seiner letztlich überragenden Stellung in seiner Grundlage doch mit allen untermenschlichen Naturwesen auf das engste verbunden sei. Der Mensch ist nach Herder sowohl ein Inbegriff der ganzen untermenschlichen Natur als auch eine neue und höhere Entwicklungsstufe. Und dasjenige, was diese seine höhere Stellung im Zusammenhange der Naturentwicklung begründet, ist der eigentliche Inhalt seiner Humanität. Deshalb besteht Herders besondere Methode zur Bestimmung der menschlichen Eigenart – und nichts anderes ist die Humanität – in einer allgemein vergleichenden Überschau über das Stufenreich der Schöpfung, die wir eingehend bereits im ersten Buche dargestellt haben (vgl. S. 59 ff.). Seine Humanitätsphilosophie gründet sich auf die Idee einer ins Große gewandten „vergleichenden Anatomie“ – der gleichen Wissenschaft, der in jenen Jahren vor allem auch Goethes naturwissenschaftliche Bemühungen galten. Denn nur aus einer Vergleichung des Menschen mit den anderen Naturgeschöpfen läßt sich dasjenige erkennen, was die spezifische Eigenart des Menschen ist. Und überall zeigt Herder nun etwas Doppeltes: einerseits, daß der Mensch mit seiner ganzen Grundlage ein *Naturwesen* ist und darum auch den unteren Naturreichen dauernd verhaftet bleibt, anderseits, daß er mit ganz bestimmten Eigenschaften seines Wesens darüber hinausragt und eine *Naturstufe für sich* repräsentiert, welche darzustellen darum auch die natürliche Bestimmung des Menschen ist.

Aber auch im weiteren verfährt Herder naturalistisch durch und durch. Er leitet das Innere aus dem Äußeren, alle seelischen Bestimmungen der Humanität aus der äußeren Gestalt des Menschen ab. Aber er tut das immerzu mit Hilfe der vergleichenden Methode. Er betrachtet den Menschen nicht für sich, sondern im Zusammenhange mit den anderen Naturgeschöpfen. Und so kommt er denn in dem entscheidenden Kapitel über den „organischen Unterschied der Tiere und Menschen“ zu dem *Aperçu*, das ihm Grundlage aller seiner weiteren Betrachtungen wird: *zur aufrechten Gestalt des Menschen*. „Die Gestalt des Menschen ist aufrecht; er ist hierin einzig auf der Erde“ (13, 110). „Der aufrechte Gang des

Menschen ist ihm einzig natürlich: ja er ist die Organisation zum ganzen Beruf seiner Gattung und sein unterscheidender Charakter“ (13, 112). Der Sinn dieser aufrechten Gestalt aber ist die Erhebung des Kopfes. Der Mensch erhebt sich über den Boden und damit auch über die ausschließliche Abhängigkeit vom Irdischen: „der Mensch ist ἀνδρωπος, ein über sich, ein weit um sich schauendes Geschöpf!“ (13, 110). „Beim Menschen ist auf die Gestalt, die er jetzt hat, alles eingerichtet; aus ihr ist in seiner Geschichte alles, ohne sie nichts erklärlich. Und da auf diese, als auf die erhabene Göttergestalt und künstlichste Hauptschönheit der Erde, auch alle Formen der Tierbildung zu konvergieren scheinen und ohne jene, so wie ohne das Reich des Menschen, die Erde ihres Schmuckes und ihrer herrschenden Krone beraubt bliebe: warum wollten wir dies Diadem unserer Erwählung in den Staub werfen und gerade den Mittelpunkt des Kreises nicht sehen wollen, in welchem alle Radien zusammenzulaufen scheinen? Als die bildende Mutter ihre Werke vollbracht und alle Formen erschöpft hatte, die auf dieser Erde möglich waren, stand sie still und übersann ihre Werke; und als sie sah, daß bei ihnen allen der Erde noch ihre vornehmste Zierde, ihr Regent und zweiter Schöpfer fehlte: siehe, da ging sie mit sich zu Rat, drängte die Gestalten zusammen und formte aus allen ihr Hauptgebilde, die menschliche Schönheit. Mütterlich bot sie ihrem letzten künstlichen Geschöpfe die Hand und sprach: ‚Steh auf von der Erde! Dir selbst überlassen wärest du Tier wie andere Tiere; aber durch meine besondere Huld und Liebe gehe aufrecht und werde der Gott der Tiere.‘ Laßt uns bei diesem heiligen Kunstwerke, der Wohltat, durch die unser Geschlecht ein Menschengeschlecht ward, mit dankbarem Blicke verweilen; mit Verwunderung werden wir sehen, welche neue Organisation von Kräften in der aufrechten Gestalt der Menschheit anfangte und wie allein durch sie der Mensch ein Mensch ward“ (13, 114). Aber Herders Naturalismus geht noch weiter. Er leitet auch die spezifische Eigenart der menschlichen Seele ab von der Eigentümlichkeit des menschlichen Gehirns. Das menschliche Gehirn unterscheidet sich von dem Hirn des Tieres nicht etwa durch die Masse, sondern wesentlich nur durch den Bau, durch die „feinere Ausarbeitung der Teile und ihre proportionierte Lage gegeneinander“. Und es scheint seiner besonderen Bestimmung nach ein möglichst „weiter und freier Sammelplatz“ zu sein, „die Eindrücke und Empfindung aller Nerven mit der größten Kraft, mit der schärfsten Wahrheit, endlich auch mit dem freiesten Spiel der Mannigfaltigkeit zu verknüpfen und zu dem unbekannten göttlichen Eins, das wir Gedanke nennen, energisch zu vereinen“ (13, 121). Die Fähigkeit zu denken ist deshalb die Gattungseigentümlichkeit des Menschen. Sie ist die mittelbare Folge seines aufrechten Ganges. „Kurz, der Mensch ist, was er sein soll (und dazu wirken alle Teile), ein aufstrebender Baum, gekrönt mit der schönsten Krone einer feineren Gedankenbildung“ (13,

131). Das kann und will natürlich nicht beanspruchen, eine neue Erkenntnis zu sein. Denn daß der Mensch ein denkendes Wesen, homo sapiens, ist, das zu *entdecken* bedarf es keiner Naturphilosophie. Die Leistung Herders besteht vielmehr nur in der naturwissenschaftlichen *Ableitung* und den naturphilosophischen *Ausblicken*, die sich daraus ergeben. Das aber hat vor allem eine zeit- und geistesgeschichtliche Bedeutung. Denn es bedeutet die *Rückwendung zu einem neuen Vernunftkultus* nach dem Naturkultus von Sturm und Drang, und zwar, wie man jetzt begreifen wird, *aus der Idee des Naturkultus selbst heraus*. Es war die Erkenntnis, daß auch bei völlig naturalistischer Auffassung des Menschen als seine natürliche Bestimmung die Vernünftigkeit erschien – d. h. eben jene Vernünftigkeit, die im Sturm und Drang so problematisch geworden war. *Nicht also die Vernünftigkeit, sondern die Natürlichkeit dieser Vernünftigkeit* war die Idee, die sich Herder in diesem Werke eroberte. Und so ist auch der Mensch für Herder durchaus nicht etwa schlechtweg ein Vernunftwesen, sondern, was er zu betonen niemals müde wird, lediglich ein Naturwesen mit der Fähigkeit, vernünftig zu werden.

Vernünftig zu werden! Denn in der Tat, so sehr ihn seine höchste Bestimmung über das Tierische hinausdrängt, so sehr ist der Mensch im Grunde nur ein höheres Tier und hat noch alle Instinkte eines Tieres. „Also sind dem Menschen die Triebe nicht sowohl geraubt, als bei ihm unterdrückt und unter die Herrschaft der Nerven und der feineren Sinne geordnet. Ohne sie könnte auch das Geschöpf, das noch größtenteils Tier ist, gar nicht leben“ (13, 143). Und Herder macht sich die Ausführung dieser Behauptung durchaus nicht leicht. Er stellt sich vor die Frage, wie die Unterdrückung der rohen Triebe wohl zustande komme, und gibt auch dafür eine durchaus naturalistische Erklärung ab. Es ist für den Menschen nämlich charakteristisch, daß er in seiner Kindheit sehr viel länger schwach und hilfsbedürftig bleibt als irgendein Tier. Das macht, erklärt uns Herder, daß sein Gliederbau dem Haupte gleichsam „zuerschaffen“ und darum zunächst ein Opfer des übermäßig entwickelten Kopfes ist (13, 143). Der Sinn dieser unverhältnismäßigen Entwicklung des Kopfes aber ist ein doppelter. Die Herrschaft des Kopfes wird damit gleichsam schon etabliert, ehe die anderen körperlichen Triebe mächtig sind. Diese werden daher nicht eigentlich „unterdrückt“, sondern sind von vornherein dem Haupte untergeordnet. Die körperliche Schwäche des Kindes aber hat umgekehrt eine natürliche Ausbildung der Vernunft zur Folge. Denn gerade, weil dem menschlichen Kinde nicht die körperlichen Kunstfertigkeiten wie den Tieren angeboren sind, wird es dazu gezwungen, sie verstandesmäßig zu erlernen – Verstand zu bekommen. Das ist die für Herder charakteristische Vorstellung: „Der Mensch mußte schwach auf die Welt kommen, um Vernunft zu lernen“ (13, 144). „Denn der künstliche Instinkt, der ihm

angebildet werden soll, ist Vernunft, Humanität, menschliche Lebensweise, die kein Tier hat und lernt.“ Aus der Not erwächst dem Menschen seine Tugend. Und das ist ein Gedanke, der in Herders Humanitätsbetrachtungen immer wiederkehrt. „Eben weil der Mensch alles lernen muß, ja weil es sein Instinkt und Beruf ist, alles, wie seinen geraden Gang, zu lernen: so lernt er auch nur durch Fallen gehen und kommt oft nur durch Irren zur Wahrheit, indessen sich das Tier auf seinem vierfüßigen Gange sicher fortträgt, denn die stärker ausgedrückte Proportion seiner Sinne und Triebe sind seine Führer“ (13, 146). Gerade weil der Mensch ursprünglich das schwächste Geschöpf der Erde ist, wird er schließlich das stärkste. *Die Not erschafft ihm den Verstand.* „Hieraus aber (sagt Herder) erhellt, was menschliche Vernunft sei: ein Name, der in den neueren Schriften so oft als ein angeborenes Automat gebraucht wird und als solches nichts als Mißdeutung gibt. Theoretisch und praktisch ist Vernunft nichts als etwas Vernommenes, eine gelernte Proportion und Richtung der Ideen und Kräfte, zu welcher der Mensch nach seiner Organisation und Lebensweise gebildet worden“ (13, 144f.). Vernunft ist, wie wir interpretierend hinzufügen können, durch Erfahrung gelernte Lebenspraxis. Aber was diese Lebenspraxis von der instinktiven Lebensweise der Tiere fundamental unterscheidet: sie steht unter dem Zeichen der Freiheit. Weil der Mensch nicht mehr so starke Triebe hat, daß sie ihn sofort zum Leben befähigten, weil er erst als verständig-bewußter Steuermann seiner Kräfte lebensfähig wird, deshalb steht er nicht mehr unter der Herrschaft seiner Triebe, sondern seine Triebe unter der Herrschaft seines Verstandes, der nun zwischen den einzelnen Trieben frei zu wählen vermag. Das heißt: Vernunft ist Freiheit. Und der zur Vernunft organisierte Mensch ist darum, wie Herder sagt, „*der erste Freigelassene der Schöpfung*“ (13, 146). Freilich ist mit diesem Zustande, der das Wesen unserer Humanität begründet, die große Gefahr des Irrtums verbunden, den die Tiere, die nur ihrem blinden Instinkt gehorchen, nur in viel geringerem Maße kennen. Und der Mensch ist deshalb allerdings ein Wagnis der Natur. Mit ihm wagt die Natur den Irrtum, um zur Freiheit zu gelangen; aber sie wagt die Freiheit, *weil sie sich vom Irrtum doch zuletzt die Wahrheit verspricht.* Und es fällt Herder nicht schwer, sich durch einen kurzen Blick auf die menschliche Kulturgeschichte, auf das, was Menschen im Zustande der Freiheit Großes gewollt und gelitten haben, von dem Segen der Freiheit und der Kraft der Vernunft zu überzeugen. „Zwar waren nur immer wenige, die hierin dem großen Haufen vorgingen und ihm als Ärzte heilsam aufzwangen, was dieser noch nicht selbst zu erwählen wußte; eben diese wenigen aber waren die Blüte des Menschengeschlechts, unsterbliche, freie Göttersöhne auf Erden. Ihre einzelnen Namen gelten statt Millionen“ (13, 149).

Vernunft und Freiheit sind die Grundbestimmungen der Humanität, aber sie

bestimmen sie erst nach ihren allgemeinsten Zügen. Wollen wir sie uns deutlicher veranschaulichen, so müssen wir schon alles das zusammenfassen, was immer unter den spezifischen Tugenden des Menschen verstanden worden ist. Auch sie aber ergeben sich aus seiner Gestalt, die seine Bestimmung ist. Auf diese Weise gewinnt Herder, ohne daß es dabei zu besonders originellen Erkenntnissen käme, Friedlichkeit, geschlechtliche Mäßigkeit, Fähigkeit zu Sympathie und Mitgefühl, Geselligkeit, Gerechtigkeits- und Wahrheitsliebe (aufrecht – aufrichtig ist der Mensch geschaffen!) und Wohlanständigkeit als die wichtigsten näheren Bestimmungen der Humanität. Ihre Krone aber findet der große Prediger und Theologe in der *Religion*. Und es ist nur dem naturalistischen Geiste des Ganzen entsprechend, daß auch die Entstehung und Entwicklung der Religion in diesem Zusammenhange ganz naturalistisch, ja rationalistisch gedeutet wird. Es ist die Erfahrung, daß alles eine Ursache habe, die den Menschen schließlich dazu führt, auch Götter vorzustellen. Am Leitfaden der Kausalität gelangen wir schließlich zu Gott. Aber Religion ist nicht nur Gotteserkenntnis, sondern auch freiwillige Unterordnung des Menschen unter das göttliche Gesetz. Und diese ist um so wichtiger, als der Mensch durch seine Humanität im Besitze der Freiheit ist. Denn „wenn der Mensch zur Freiheit erschaffen ist und auf der Erde kein Gesetz hat, als das er sich selbst auflegt, so muß er das verwildertste Geschöpf werden, wenn er nicht bald das Gesetz Gottes in der Natur erkennt und der Vollkommenheit des Vaters als Kind nachstrebt“ (13, 163). *Religion ist also die notwendige Ergänzung der Freiheit*: die freiwillige Bindung des Menschen an das göttliche Gesetz, nachdem er von seiner zwangsmäßigen Bindung daran befreit ist. Aber dieses Gesetz verlangt nichts anderes als Humanität. Es verlangt nichts anderes als das, wozu wir von der Natur bestimmt sind und was wir als innere Bestimmung in uns fühlen. Herder kann deshalb mit Recht sagen: „Nichts hat unsere Gestalt und Natur so sehr veredelt als die Religion; bloß und allein, weil sie sie auf ihre reinste Bestimmung zurückführte“ (13, 164). Aber Religion hat außer der Gotteserkenntnis und der freiwilligen Hingabe des Menschen an Gottes Gesetze noch eine dritte Seite: das Gefühl, durch das wir uns über die letzte irdische Schranke des Lebens erheben, das Gefühl unserer Unsterblichkeit. Und damit knüpft nun die Religion, wie Herder sagt, „alle Mängel und Hoffnungen unseres Geschlechts zum Glauben zusammen und wand der Humanität eine unsterbliche Krone“ (13, 164/165). Denn in der Tat: „der Mensch ist zur Hoffnung der Unsterblichkeit gebildet“. Und diese Hoffnung ist für Herders Humanitätsgefühl so überaus bedeutsam, daß er ihr ein ganzes Buch seiner Ideen widmet und darin den Versuch unternimmt, auch diese Hoffnung naturphilosophisch zu begründen. Davon ist in früherem Zusammenhange bereits die Rede gewesen (vgl. S. 68, 70f.). In dieser Unsterblichkeitsspekulation Herders aber

erhält die Humanität gleichsam eine Metaphysik *über sich hinaus*, wie sie in Schillers Theosophie oder auch in Herders Gesprächen über Gott einen metaphysischen Grund bekommen hatte. Und doch handelt es sich dabei keineswegs nur um eine müßige Spekulation über unseren Zustand nach dem Tode. Denn unter dem Gesichtspunkte der Unsterblichkeit erhält die Humanität selbst eine wesentlich neue Bestimmung: *das menschliche Dasein wird zur bloßen Durchgangsstufe*. Die Natur erwacht auf dieser Stufe zwar zum Zustand der Humanität, aber dieser Zustand findet im irdischen Leben des Menschen keine Vollendung. „Bei ganzen Völkern liegt die Vernunft unter der Tierheit gefangen, das Wahre wird auf den irresten Wegen gesucht, und die Schönheit und Aufrichtigkeit, zu der uns Gott erschaffen, durch Vernachlässigung und Ruchlosigkeit verderbt. Bei wenigen Menschen ist die gottähnliche Humanität im reinen und weiten Umfange des Wortes eigentliches Studium des Lebens; die meisten fangen nur spät an, daran zu denken, und auch bei den Besten ziehen niedrige Triebe den erhabenen Menschen zum Tier hinunter. Wer unter den Sterblichen kann sagen, daß er das reine Bild der Menschheit, das in ihm liegt, erreiche oder erreicht habe?“ (13, 189). Darin unterscheidet sich der Mensch aber wesentlich von allen untermenschlichen Geschöpfen. „Jedes Tier erreicht, was es in seiner Organisation erreichen soll; der einzige Mensch erreicht es nicht, eben weil sein Ziel so hoch, so weit, so unendlich ist und er auf unserer Erde so tief, so spät, mit so viel Hindernissen von außen und innen anfängt“ (13, 190). „Entweder irrte sich also der Schöpfer mit dem Ziel, das er uns vorsteckte, und mit der Organisation, die er zur Erreichung desselben so künstlich zusammengeleitet hat, oder dieser Zweck geht über unser Dasein hinaus, und die Erde ist nur ein Übungsplatz, eine Vorbereitungsstätte“ (13, 189). Das Wesen aber, das allein unter nicht mehr irdischen, sondern höheren Bedingungen zur Vollendung der Humanität bestimmt sein kann, muß jener innere Mensch sein, den wir im Laufe des irdischen Lebens in uns ausbilden: die Frucht unseres humanen Lebenswandels. In unserem irdischen Leben bilden wir also gleichsam die Knospe aus, die in einem höheren Leben zur eigentlichen Blüte kommt. Und das ist daher die eigentliche Bestimmung unseres Erdenlebens, der letzte Sinn unserer Humanität: *die Ausbildung jenes höheren Menschen in uns*, der dadurch entsteht, daß die eigentlich humanen Kräfte in uns immer mächtiger, die inhumanen aber überwunden werden. „Wer von diesem inneren Leben seines Selbst überzeugt ist, dem werden alle äußeren Zustände, in welche sich der Körper, wie alle Materie, unablässig verändert, mit der Zeit nur Übergänge, die sein Wesen nicht angehen; er schreitet aus dieser Welt in jene so unvermerkt, wie er aus Nacht in Tag und aus einem Lebensalter ins andere schreitet“ (13, 187). „Das Leben ist also ein Kampf, und die Blume der reinen, unsterblichen Humanität eine schwer errungene Krone. Den Läu-

fern steht das Ziel am Ende; den Kämpfern um die Tugend wird der Kranz im Tode“ (13, 196f.). Diese Anschauungen sind in unserem Zusammenhange überaus bedeutsam. Denn sie zeigen die typische Struktur des frühklassischen, ja des klassischen Geistes überhaupt. Sie verkünden nicht nur jene Idee der „Reinigung“ und der „Läuterung“, die für die Klassik so charakteristisch ist, sondern es findet darin vor allem auch der Gedanke seine tiefere metaphysische Begründung, daß das ganze *Leben ein unablässiges Ringen, ein Streben nach etwas Höherem* ist, das dem ins Paradies eintretenden Menschen das Recht zu dem stolzen Worte gibt:

Denn ich bin ein Mensch gewesen,
Und das heißt ein Kämpfer sein.

Nicht als vollendet-humaner Mensch also wird der Mensch geboren, sondern er muß sich zur Humanität erst bilden. Sein ganzes Leben ist ein Bildungsweg. „So sehr es dem Menschen schmeichelt, daß ihn die Gottheit zu ihrem Gehilfen angenommen und seine Bildung hienieden ihm selbst und seinesgleichen überlassen habe, so zeigt doch eben dies von der Gottheit erwählte Mittel die Unvollkommenheit unseres irdischen Daseins, in dem wir eigentlich Menschen noch nicht *sind*, sondern täglich *werden*“ (13, 350). Von Natur besitzen wir nur die Anlage zur Humanität, das Angelegte entwickeln müssen wir selbst. Hier aber schwankt Herder nun eigentümlich zwischen zwei verschiedenen Auffassungen: seiner eigenen naturalistischen und einer theologischen Hamanns, von der er sich nicht völlig lösen kann. Nach allem Gesagten sollten wir zwar annehmen, daß nach Herders Auffassung der Mensch unter allen Umständen die Möglichkeit besitze, durch Irrtum zur Wahrheit, von Inhumanität zu Humanität zu kommen -- ohne eine andere Hilfe als seine Anlage zur Vernunft, d. h. zu der Fähigkeit, durch Erfahrung klug zu werden. Und dies wäre dann nicht nur die Meinung Goethes, der immerfort den pädagogischen Wert des Irrsins betont hat, sondern auch die wahre Meinung Herders, durch die er sich, wie wir noch sehen werden, die Geschichte sinnvoll zu machen liebte. Seltsamerweise aber glaubt Herder, für den *Ursprung der Kultur*, für die allererste Menschwerdung ein Wunder zu Hilfe nehmen zu müssen. Er glaubt nicht an die Fähigkeit des noch im Tierischen befangenen Menschen, von sich aus zur Humanität zu kommen. Er glaubt dafür die *Engel* bemühen zu müssen: Geschöpfe einer höheren Lebensstufe, die dem Menschen bei seiner ersten Menschwerdung den Finger reichen und ihm die Richtung nach oben geben. Von diesen Engeln, den Elohim, hat die Menschheit vor allen Dingen das wesentlichste Mittel der Humanität, die *Sprache*. Nicht nämlich ist die Sprache eine Schöpfung der nach Ausdruck drängenden Vernunft, sondern die Vernunft ist umgekehrt ein Erzeugnis der Sprache. „Alle diese Kunstwerkzeuge, Gehirn, Sinne und Hand, wären auch in der aufrechten

Gestalt unwirksam geblieben, wenn uns der Schöpfer nicht eine Triebfeder gegeben hätte, die sie alle in Bewegung setzte; es war das göttliche Geschenk der Rede. Nur durch die Rede wird die schlummernde Vernunft erweckt, oder vielmehr die nackte Fähigkeit, die durch sich selbst ewig tot geblieben wäre, wird durch die Sprache lebendige Kraft und Wirkung“ (13, 138). „Man kann und muß also die feinen Sprachwerkzeuge als das Steuerruder unserer Vernunft und die Rede als den Himmelsfunken ansehen, der unsere Sinne und Gedanken allmählich in Flammen brachte.“ Diese Sprache aber ist nicht das vom Menschen selbst geschaffene Werkzeug, sondern ist ein göttliches Geschenk, und das Geschenk, durch welches das von der Natur zum Menschen bestimmte Wesen erst zum Menschen ward.

Freilich selbst nach Entwicklung unserer Vernunft sind wir weit davon entfernt, uns dauernd im Zustande der Vernünftigkeit zu befinden; sondern mit jedem Schritte, den wir weiterschreiten, unterliegen wir der Gefahr des Irrtums und des Zurückfallens in die Unvernunft. Da aber hat die Natur auf ganz natürliche Weise dafür gesorgt, daß wir immer wieder aufs neue zur Vernunft gebracht werden. Denn – ein Grundgedanke Herderscher Geschichtsphilosophie, der sich auch ohne weiteres auf den einzelnen Menschen übertragen läßt – das Vernünftige setzt sich schließlich durch, das Unvernünftige aber richtet sich selbst zugrunde. Das gilt für die theoretische Vernunft nicht weniger als für die praktische; das gilt für die Menschheit im ganzen und für den einzelnen. Die Welt ist auf Vernunft hin angelegt. *Die Humanität ist auch das Praktische*. Sie ist zwar nicht, wie wir das nicht mißverstehen dürfen, aus praktischen Erwägungen entstanden und keineswegs dazu bestimmt, den Menschen glücklich, sein Leben „vollkommener“ zu machen. Biologisch vollkommen ist das Leben auch ohne und vor aller bewußten Vernunft, ja es ist vielleicht sogar in sich vollkommener – wie Rousseau meinte – vor dem Erwachen der Vernunft. Aber im Zusammenhange der Natur, die überall nur das Zweckmäßige zu dulden scheint, wird die Humanität erhalten durch den Umstand, daß sie, die an sich nur als etwas Höheres gelten soll, *zugleich* eben auch das Praktische und das sicherste Mittel ist, den Menschen – glücklich zu machen. Von Natur also muß der zur Humanität erwachte Mensch auch zur Humanität streben und immer wieder zu ihr zurückkehren, wenn er von ihren Pfaden abgewichen ist. „Befolgt der niedrigste in der Reihe der Menschen das Gesetz der Vernunft und Billigkeit, das in ihm liegt, so hat er Konsistenz, d. h. er genießt Wohlsein und Dauer: er ist vernünftig, billig, glücklich. Weicht er von der Regel des Rechts, so muß sein strafender Fehler selbst ihm Unordnung zeigen und ihn veranlassen, zur Vernunft und zur Billigkeit, als den Gesetzen seines Daseins und Glückes, zurückzukehren“ (14, 246). *Das Unvernünftige zerstört sich selbst; nur das Vernünftige hat Bestand.* „In der

allgemeinen Geschichte also wie im Leben verwahrloster einzelner Menschen erschöpfen sich alle Torheiten und Laster unseres Geschlechts, bis sie endlich durch Not gezwungen werden, Vernunft und Billigkeit zu lernen“ (14, 248). Das soll freilich nicht besagen, daß wir *nur* durch Not zur Tugend kommen, sondern nur das andere, daß die Welt so glücklich eingerichtet ist, daß wir *auch* durch Not zur Tugend kommen müssen. Deshalb ist es aber für Herder „keine Schwärmerei, zu hoffen, daß, wo irgend Menschen wohnen, einst auch vernünftige, billige und glückliche Menschen wohnen werden: glücklich nicht nur durch ihre eigene, sondern durch die gemeinschaftliche Vernunft ihres ganzen Brudergeschlechts“ (14, 249). Man wird sich darüber im klaren sein, daß diese Gedanken Herders keimartig bereits alle jene großen Ideen enthalten, aus denen auch die deutsche Transzendentalphilosophie besteht. Daß das Richtige gerade auch auf dem Wege des Irrtums erreicht wird, ist nichts anderes als die *Idee des dialektischen Prozesses*. Daß darum auch der Irrtum vernünftig ist, weil er eine Stufe zur Wahrheit bildet, das ist zuletzt der Sinn jenes Hegelwortes, daß alles, was ist, auch vernünftig sei. Aber freilich, was Herder der Gesinnung nach von der späteren Transzendentalphilosophie unterscheidet, das ist, daß der dialektische Prozeß für ihn kein notwendig-unendlicher ist, sondern als ein durch Vernunft beendbarer betrachtet wird. Hier ist Herder das Sturm-und-Drang-Gefühl dafür verlorengegangen, daß das Wesen des Lebens die Spannung und ein Leben, in welches vollkommener Friede eingekehrt, in Wahrheit nicht mehr lebendig ist. Dadurch bekommt seine Humanitätsphilosophie etwas Schwächlich-Humanes, ja Feminines, das sie der aus dem männlichen Geiste Kants entsprungenen Transzendentalphilosophie gegenüber als veraltet, als eine letzte Blüte der „Aufklärung“ erscheinen läßt. Freilich keiner Aufklärung gemeinen Schlages, sondern einer aufs höchste veredelten Aufklärung, die auf naturalistischem Wege höher und immer höher steigend schließlich in die Unsterblichkeitshoffnung des Christentums mündet.

Aber auch an einem anderen Punkte scheint die Aufklärung in Herders Humanitätsphilosophie noch nicht so völlig überwunden, wie man denken sollte. So sehr diese Humanitätsphilosophie im Grunde von einer rein idealistischen Gesinnung getragen wird und daher in einer solchen Gesinnung die Blüte der Humanität erblickt, so schwer fällt es ihr, sich gänzlich von eudämonistischen Motiven zu befreien. *Ein rechtes Menschentum scheint Herder ohne Glückseligkeit nicht möglich*. Und so erwägt er deshalb in einem besonderen Abschnitte des 8. Buches, worin denn die menschliche Glückseligkeit bestehe und wie sie am sichersten zu erlangen sei. Wie überall so auch hier zunächst vom Körperlichen ausgehend, hebt Herder als die wichtigste Bedingung leiblicher Gesundheit eine ausreichende Übung unserer Organe hervor. „Wollte die Natur uns also die erste, unentbehr-

liche Grundlage der Glückseligkeit, Gesundheit, gewähren, so mußte sie uns Übung, Mühe und Arbeit verleihen...“ „Weil eben in diesem Kampfe, in diesem Streben nach der erquickenden Ruhe der größte Genuß des Wohlseins, das Gefühl wirksamer strebender Kräfte liegt“ (13, 334). Dann betont Herder *gleichmäßige* Ausbildung und Übung aller unserer Seelenkräfte, indem er zugleich vor übertriebener Verfeinerung einzelner Fähigkeiten warnt. Nicht jede entwickelte Fähigkeit gewähre Glückseligkeit, und manches zu feine Werkzeug werde eben dadurch untüchtig zum Gebrauch. „Glaubt es nicht, ihr Menschen, daß eine unzeitige maßlose Verfeinerung oder Ausbildung Glückseligkeit sei.“ „Nur auf dem Gebrauch der *ganzen* Seele, insonderheit ihrer tätigen Kräfte, ruht der Segen der Gesundheit“ (13, 336). Hier wird der neue Vernunftkultus der Frühklassik also charakteristisch durch das Gedankenerbe von Sturm und Drang modifiziert. Obgleich der Mensch seiner Bestimmung nach als denkendes Wesen verstanden wird, erscheint dem alten Schüler Rousseaus doch nichts so gefährlich wie die allzu ausschließliche Ausbildung unseres Geistes. Ja er vergleicht die müßige Spekulation gar mit dem Genuß des Opiums und nennt sie ein „entkräftend verzehrendes, einschläferndes Traumvergnügen“. „Wehe dem Armen, der seinen Genuß des Lebens sich erst ergrübelt!“ Wahre Glückseligkeit ist vielmehr völlig unabhängig von unserer geistigen Entwicklungsstufe. „Jedes Lebendige freut sich seines Lebens; es fragt und grübelt nicht, wozu es da sei; sein Dasein ist ihm Zweck und sein Zweck das Dasein ... dieses einfache, tiefe, unersetzliche Gefühl des Daseins ist Glückseligkeit, ein kleiner Tropfen aus jenem unendlichen Meere des Allseligen, der in allem ist und sich in allem freuet und fühlt“ (13, 337). Aber auch den betrachtet Herder auf einem falschen Wege, der seine Glückseligkeit in der *Masse* der Genüsse sucht. „Allenthalben liegt Glückseligkeit des Lebens nicht in der wühlenden Menge von Empfindungen und Gedanken, sondern in ihrem Verhältnis zum wirklichen inneren Genuß unseres Daseins und dessen, was wir zu unserem Dasein rechnen“ (13, 338). Und so wendet er sich *schließlich sogar gegen die faustische Unersättlichkeit*, gegen den hemmungslosen Drang des Menschen nach unaufhörlicher Erweiterung und Steigerung seines Lebens. „Zu einer ins Unermeßliche wachsenden Fülle der Gedanken und der Empfindungen ist weder unser Haupt noch unser Herz gebildet. Weder unsere Hand gemacht, noch unser Leben berechnet“ (13, 339). Damit aber kommt Herder auf einen Lieblingsgedanken zurück, der ihm schon in seiner früheren geschichtsphilosophischen Schrift besondere Dienste geleistet hatte. Hat die Natur auf der einen Seite jenen faustischen Unendlichkeitsdrang, den niemand so quälend in sich fühlte wie Herder selbst, so hat sie doch noch mehr den natürlichen Trieb, *diesen Drang zu begrenzen und uns in einem bestimmten Lebenskreise festzuhalten*. „Sehen wir denn nicht, meine Brüder, daß die

Natur alles, was sie konnte, getan habe, nicht um uns auszubreiten, sondern um uns einzuschränken und uns eben an den Umriß unseres Lebens zu gewöhnen. Unsere Sinne und Kräfte haben ein Maß: die Horen unserer Tage und Lebensalter geben einander nur wechselnd die Hände, damit die ankommende die verschwundene ablöse. Es ist also ein Trug der Phantasie, wenn der Mann und Greis sich noch zum Jüngling träumt. Vollends jene Lüsterheit der Seele, die, selbst der Begierde zuvorkommend, sich augenblicks in Ekel verwandelt, ist sie Paradieseslust oder vielmehr Tantalushölle, das ewige Schöpfen der unsinnig gequälten Danaiden? Deine einzige Kunst, o Mensch, hienieden ist also Maß: das Himmelskind Freude, nach dem du verlangst, ist um dich, ist in dir, eine Tochter der Nüchternheit und des stillen Genusses, eine Schwester der Genügsamkeit und der Zufriedenheit mit deinem Dasein im Leben und Tode“ (13, 339f.).

Nimmt man noch die gleich darauf fallende Bemerkung hinzu, daß „die echte und einzige Bestimmung“ der Menschen darin bestehe, „glücklich zu sein“, so scheint Herder allerdings vollkommen wieder auf dem Boden eines flachen Eudämonismus angelangt, den er doch mit seinen früheren Humanitätsbestimmungen so weit schon überflogen hatte. Aber man muß sich klarmachen, daß die Lebensanschauung der Klassik durchaus nicht etwa in der Verneinung aller Glücksansprüche des Menschen besteht, sondern nur in ihrer richtigen Bewertung in der Rangordnung des Lebens. Und von Eudämonismus darf doch nur im Falle einer Überwertung oder gar Verabsolutierung unserer Glücksansprüche die Rede sein. Daß das Glück nicht der höchste Zweck des Menschenlebens sei und deshalb nirgendwo als Rechtsmotiv zu gelten habe, dies ist allerdings die allgemeine Überzeugung der deutschen Klassik, die zweifellos auch Herder teilt. Welche Bedeutung aber das Glück im Zusammenhange des Lebens habe, das hat nicht nur unseren Dichter, sondern doch auch Kant beschäftigt, der auf diese Frage schließlich die feine Antwort gab, daß Sittlichkeit uns zwar nicht glücklich, wohl aber des Glückes würdig machen könne. So ist auch Herders Glückseligkeitstheorie, wenn man sie nur in ihrem größeren Zusammenhange betrachtet, durchaus nicht einfach eudämonistisch gemeint. Auch für Herder ist *Glückseligkeit nicht der Sinn, sondern nur das Maß unserer Humanität*. Zwar der noch nicht zur Höhe seines Menschentums erwachte Mensch betrachtet sie zunächst als Zweck und strebt nach ihr; aber ihr tieferer Sinn ist die natürliche Regulierung seines Strebens. Schmerz empfinden wir, wo wir an die natürliche Grenze unseres Lebens oder an die innere Grenze unseres Wesens stoßen, und wir empfinden Schmerz, um maßzuhalten und uns nicht selber zu zerstören. Bezieht sich das zunächst auf die Sphäre unserer Leiblichkeit, so gilt das doch nicht weniger auch für unsere moralische Existenz. Auch hier empfinden wir „Gewissensbisse“, wo wir uns gegen die Gesetze der Humanität vergangen haben. Auch hier sind die sitt-

liche Befriedigung und Reue nur die inneren Maße unseres Handelns: sie sollen auch in dieser Sphäre *nicht Motiv, sondern lediglich Regulativ* unseres Lebens sein. Jeder Mensch hat seine individuelle natürliche Bestimmung, und diese Bestimmung ist nicht, glücklich zu sein. Aber der Mensch ist tatsächlich glücklich, wenn und solange er seine Bestimmung erfüllt – und wie Goethe in Wilhelm Meister gesagt hat, er ist „*nicht eher* glücklich, als bis er seine Bestimmung gefunden hat“ –, und so ist das Glück allerdings das natürliche Regulativ im Dienste unserer Bestimmung. Das Glück ist, um mit Hegel zu sprechen, eine „List der Idee“, den realen Menschen seiner idealen Bestimmung zuzuführen, oder, um auf Lessing zurückzublicken, ein Erziehungsmittel wie die Religion, über das wir innerlich schließlich hinauswachsen sollen. „Wenn Glückseligkeit auf der Erde anzutreffen ist, so ist sie in jedem fühlenden Wesen; ja sie muß in ihm durch Natur sein, und auch die helfende Kunst muß zum Genuß in ihm Natur werden. Hier hat nun jeder Mensch das Maß seiner Seligkeit in sich: er trägt die Form an sich, zu der er gebildet wurde und in deren reinem Umriß er allein glücklich werden kann“ (13, 342).

III. HUMANITÄTSDICHTUNG

5

Von den deutschen Humanitätsdichtungen ist Lessings „Nathan“ als erste hervorgetreten: *das hohe Lied der Menschenverbrüderung*, das lebendig nun vor Augen stellt, was die Freimaurergespräche und die Erziehung des Menschengeschlechts theoretisch entwickelt hatten. Hier herrscht jene allgemeine Stimmung der Versöhnung, des gegenseitigen Verständnisses und der Hochachtung vor dem anderen, die der wahren Humanität entspricht. Und der Dichter stiftet eine solche Stimmung gerade zwischen Menschen, die nach Nationalität, Religion, Beruf und Charakter die schärfsten Gegensätze bilden. Er läßt das Stück im Heiligen Lande spielen, um dessen Besitz eben zwischen Sarazenen und Christen ein erbitterter Kampf entbrannt ist, mit dem aber doch beide Parteien die Urrechte des eingeborenen Volkes gleichermaßen mit Füßen treten. Und das Stück bringt nun nicht nur Juden, Christen und Muselmanen in nahe menschliche Beziehungen zueinander, sondern verwickelt sie auch in drohende Konflikte, die den äußeren Stoff des Dramas bilden. Nathan verweigert dem christlichen Tempelherrn die Tochter; deren christliche Amme verrät Rechas jüdischen Pflegevater an den Tempelherrn, und dieser beschwört durch seine Anzeige beim Patriarchen vorübergehend eine ernste Gefahr auf Nathans Haupt herab, das sich gerade so klug

der Schlinge des Sultans entzogen hatte. Trotzdem ist der entscheidende Eindruck des Stückes der, daß keiner dieser drohenden Konflikte irgendwo zu wirklicher Bedrohung führt, weil in der Luft, die Lessings Stück erfüllt und in der seine Menschen atmen, Bedrohungen und egoistische Leidenschaften nicht gedeihen. Denn hier steht alles unter dem Gesetze reiner Menschlichkeit, und diese legt selbst denjenigen einen Zügel an, die vor den Aufwallungen ihres Temperaments noch nicht so wie der weise Nathan selbst behütet sind. Diejenigen aber, die wie der christliche Patriarch die Stimme der Menschlichkeit nicht vernehmen, erscheinen in diesem Zusammenhange als Barbaren, als bloße Unmenschen, ja als menschliche Karikaturen.

Diese Humanität bekundet sich in Gesinnungen und äußert sich in den entsprechenden Taten. Das Kernstück dieser Gesinnung aber ist die *Vorurteilslosigkeit gegen Andersdenkende, Andersgläubige*, durch die wir erst in den Stand gesetzt werden, jeden Menschen nach seinen rein menschlichen Qualitäten, nach seiner Humanität zu beurteilen und zu behandeln. Deshalb bildet den weithin sichtbaren Gipfel dieses Stückes die so eindrucksvoll erzählte Ring-Parabel, in der die Einsicht in die Relativität aller Konfessionen ihren klassischen Ausdruck findet. Denn auf dieser Einsicht beruht theoretisch die Humanitätsgesinnung, und zu dieser Einsicht muß sich der Mensch erhoben haben, der dem Andersgläubigen wirklich vorurteilslos gegenüberzutreten soll. Dabei handelt es sich nicht so sehr um die skeptische Einschätzung der Religionen und die pessimistische Überzeugung, daß *keine* von ihnen die Wahrheit besitzt, als vielmehr um den optimistischen Glauben, daß *alle* Religionen die Wahrheit besitzen und nur verschiedenartige Ausdrücke ein und derselben Wahrheit sind. Deshalb führen sie auch allesamt zu jener letzten und höchsten Wahrheit, zur autonomen Sittlichkeit, die von jedem „Wähnen über Gott“ vollkommen unabhängig ist. Diese Vorurteilslosigkeit gegen Andersgläubige ist darum das immer wiederkehrende *Leitmotiv des dramatischen Dialogs*. So kann der Sultan sich in edler Aufwallung dem christlichen Tempelherrn zum Freunde bieten: „Als Christ, als Muselman – gleichviel! Im weißen Mantel oder Jamerlonk, im Tulban oder deinem Filze: wie du willst! Gleichviel! Ich habe nie verlangt, daß allen Bäumen *eine* Rinde wachse.“ Nathan aber und der Tempelherr erkennen sich gegenseitig nach ihrem Menschenwerte, als sie im schwer sich entwickelnden Gespräche mit einem Male ihre religiöse Vorurteilslosigkeit entdecken, und zwar entdecken, nachdem jeder vom andern zunächst das Gegenteil vorausgesetzt. Aber der Tempelherr, der anfangs so stolz und verächtlich von der Jüdin spricht, der er ganz ohne Ansehn der Person und rein aus Pflichtgefühl das Leben gerettet habe, begründet diese seine Judenverachtung mit dem Abscheu vor dem religiösen Hochmut des „ausgewählten Volkes“, das den törichten Anspruch, allein den wahren Gott zu besitzen, auf Christen und Muselmanen gar übertragen habe.

Ihr stutzt,
 Daß ich, ein Christ, ein Tempelherr, so rede?
 Wenn hat und wo die fromme Raserei,
 Den bessern Gott zu haben, diesen bessern
 Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
 In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
 Gezeigt als hier, als jetzt? Wem hier, wem jetzt
 Die Schuppen nicht vom Auge fallen . . .

Da begreift Nathan, daß dieser christliche Tempelherr zu den freigewordenen Menschen und damit zu seinen Gesinnungsgenossen gehört. Und nun fühlt er sich nicht allein durch Dankbarkeit an ihn gebunden, sondern tiefer noch durch den gleichen Glauben.

Ha, Ihr wißt nicht, wieviel fester
 Ich nun mich an Euch drängen werde. Kommt,
 Wir müssen, müssen Freunde sein! Verachtet
 Mein Volk, so sehr Ihr wollt. Wir haben beide
 Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind
 Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?
 Sind Christ und Jude eher Christ und Jude
 Als Mensch? Ah! Wenn ich einen mehr in Euch
 Gefunden hätte, dem es g'nügt, ein Mensch
 Zu heißen!

Und so sehen Christ und Jude denn überraschenderweise die Wahrheit neu bestätigt, die Nathan dem Hochmut des Tempelherrn noch kurz zuvor entgegengehalten hatte: „Ich weiß, daß alle Länder gute Menschen tragen.“ Von dieser Wahrheit aber hat sich selbst diejenige überzeugen müssen, die in Lessings Drama die Beschränktheit aller „Orthodoxie“ verkörpert: Rechas christliche Gesellschafterin, die die Menschlichkeit und Güte ihres jüdischen Brotherrn anzuerkennen „sich nicht entbrechen kann“. Und doch ist für sie die richtige Konfession etwas so Wesentliches, daß sie es diesem Nathan nie verzeihen kann, daß er sein Pflegekind nicht in dem „rechten Glauben“ auferzogen, sondern es „nur“ zu einem edlen, vorurteilsfreien Menschen herangebildet hat. Obgleich sie sich in dessen in der Borniertheit ihres Glaubens schließlich zu einer wirklichen Bosheit gegen Nathan verleiten läßt, erscheint sie dem Dichter doch nur als eine bemitleidenswerte Närrin, der auch Nathan selbst nicht zu zürnen vermag. Recha sagt von ihr: „Ach, die arme Frau – ich sag' dir's ja – ist eine Christin; muß aus Liebe quälen; ist eine von den Schwärmerinnen, die den allgemeinen, einzig wahren Weg nach Gott zu wissen wähnen . . . und sich gedrungen fühlen, einen jeden, der dieses Wegs verfehlt, darauf zu lenken.“ Und vorher, als Daja ihr vorgeschwärmt, wie der Tempelherr wahrscheinlich dazu ausersehen sei, ihr Retter auch im tie-

feren, religiösen Sinn zu werden, „durch den sein Gott, für den er kämpft, dich in das Land, dich zu dem Volke führen wollte, für welche du geboren wurdest“, – hat sie sie belehren müssen:

Daja!

Was sprichst du da nun wieder, liebe Daja!
 Du hast doch wahrlich deine sonderbaren
 Begriffe! „Sein, sein Gott! für den er kämpft!“
 Wem eignet Gott? Was ist das für ein Gott,
 Der einem Menschen eignet? Der für sich
 Muß kämpfen lassen?

Diese Daja gilt dem Dichter freilich nicht als Ausnahme, sondern als die leider typische Verkörperung christlicher Geistesverfassung. Denn in der christlichen Kirche erhält die Tatsache des Getauftseins, der Zugehörigkeit zum rechten Glauben, eine so übertriebene Bedeutung, daß Sittah ihrem Bruder, der sich schon in schönen Phantasien über die Kinder aus der Ehe seines Bruders mit einer Christin ergeht, nicht mit Unrecht zuruft:

Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen.
 Ihr Stolz ist: Christen sein, nicht Menschen.

Solche Überwertung der Tatsache des Getauftseins führt mit Notwendigkeit zu jener grotesken Mißachtung aller Andersgläubigen, wie sie aus dem empörenden Ansinnen des Patriarchen an den Tempelherrn spricht, auf Saladin ein hinterlistiges Attentat zu verüben, denselben Saladin, dem dieser Tempelherr das Leben dankt. Denn, „meint der Patriarch“, ein Bubenstück vor Menschen sei nicht auch ein Bubenstück vor Gott. Und Saladin als Feind der Christenheit habe jedes Recht auf Dankbarkeit eines Christen verwirkt. Von dem Patriarchen angefangen, der die religiöse Borniertheit in ihrer bösestigen Form verkörpert, über Daja, deren Borniertheit durch den Umgang mit dem edlen Juden bereits gemildert ist, den Klosterbruder, dessen rechtschaffene Einfalt mit den Ränken seines christlichen Oberen innerlich im Streite liegt, bis zu Nathan selbst, der ein Christenkind zur Pflegetochter hat, obwohl die Christen seine ganze blühende Familie zugrunde gerichtet haben, zeigt das Drama *alle Stufen und Formen religiöser Befangenheit bis zur vollsten Unbefangenheit*. Denn nur Nathan ist der völlig abgeklärte Weise. Der Tempelherr, der zwar die „fromme Raserei“ der Religionskriege längst einzusehen gelernt hat, ist infolge seines heißen jugendlichen Blutes vor Rückfällen in den hochmütigen Stolz des christlichen Ordensritters noch nicht sicher. Und auch der so aufgeklärte und großherzige Saladin bequemt sich schließlich, wenn auch mit etwas schlechtem Gewissen, zu der List dem Juden gegenüber, weil es ja „nur ein Jude“ ist. Aber selbst die so ganz vorurteilslos erzogene

Recha erliegt unter dem Eindruck ihrer wunderbaren Errettung aus dem großen Brande vorübergehend jener schwärmerischen Anwandlung zu Beginn des Stückes, in die sie Dajas Ammenglaube an den christlichen Schutzengel gestürzt hat. Nathan muß sie erst daraus befreien.

Es ist klar, daß diese Vorurteilslosigkeit gegen Andersgläubige zwar das geistesgeschichtlich wichtigste Motiv des Stückes, aber nicht auch zugleich das wichtigste Stück in der Humanität dieser Menschen ist. Und sie bekommt ihre höhere Bedeutung erst in Verbindung mit der hohen Moralität, die alle diese Menschen gleichermaßen auszeichnet, obgleich sie alle verschiedenen Glaubens und verschiedenen Stammes sind. Denn diese Vorurteilslosigkeit bedeutet ja nicht Urteilslosigkeit, sondern nur die *Einsicht in die Unabhängigkeit des Ethischen von der Zugehörigkeit des Menschen zu einer bestimmten Konfession*, einem bestimmten Volke, einem bestimmten Stande usw. Und je mehr eine solche Vorurteilslosigkeit verlangt wird, um so höher erheben sich hier die Ansprüche an die moralische Urteilskraft, an das sittliche Feingefühl und an alle rein menschlichen Qualitäten. Die Gemeinschaft der vorurteilsfreien Menschen, die das Drama darstellt, ist keine Gemeinschaft von Amoralisten, sondern im Gegenteil von Menschen der höchsten Moralität. Und das schöne Erlebnis, das diesen Menschen und damit auch dem Zuschauer zuteil wird, ist die beglückende Erfahrung, daß das, was vor allen Dingen den Stolz auf ihre Religion begründet, nämlich ihre hohe Moralität, ihnen genau in derselben Weise auch bei den Angehörigen anderer Konfession und anderer Nationalität entgegentritt. Das hat Lessing besonders eindrucksvoll in jenem schönen Gespräch zwischen Nathan und dem Klosterbruder gestaltet, in dem er diesen unter dem Eindruck von Nathans einstmals bewiesener Gott-ergebenheit in die Worte ausbrechen läßt:

Nathan! Nathan!

Ihr seid ein Christ! — Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
Ein beßrer Christ war nie!

Worauf Nathan die schöne Antwort bereit hat:

Wohl uns! Denn was

Mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir
Zum Juden!

In diesem Gespräch enthüllt sich aber überhaupt das Kernstück von Nathan-Humanität. Es ist das Ideal, das wir negativ als *Selbstlosigkeit*, positiv als *Gott-ergebenheit* bezeichnen müssen. Solch eine Gottergebenheit hat Nathan bei dem furchtbaren Schicksalsschlage bewiesen, durch den er erst zum abgeklärten Weisen geworden ist. Beim Judenmord zu Gath ist ihm sein Weib mit sieben hoff-

nungsvollen Söhnen verbrannt, dem Fanatismus jener Christen zum Opfer gefallen, die sich im besonderen Maße einer Religion der Liebe rühmen. Drei Tage und drei Nächte hat er „in Asch' und Staub vor Gott gelegen und geweint – beiher mit Gott auch wohl gerechtet, gezürnt, getobt, sich und die Welt verwünscht, der Christenheit den unversöhnlichsten Haß zugeschworen“. Dann aber hat das Göttliche in ihm gesiegt, und er hat sich zu seinem alten Glauben an die Vernunft der Welt zurückgefunden.

Sie sprach mit sanfter Stimm': „Und doch ist Gott!
Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan!
Komm! Übe, was du längst begriffen hast,
Was sicherlich zu üben schwerer nicht
Als zu begreifen ist, wenn du nur willst.
Steh auf!“ — Ich stand und rief zu Gott: „Ich will!
Willst du nur, daß ich will!“ . . .

Und nun wird seine neue Gesinnung sogleich auf das allerschwerste geprüft. Ein Reitknecht bringt ihm ein Kind aus dem Stamme derer, die ihm seine eigenen Kinder in fanatischer Wut gemordet haben. Jetzt wäre ihm die Möglichkeit gegeben, seine verständliche Rache in dem Blute dieses Kindes zu kühlen. Aber Nathan ist ein höherer Mensch geworden. Wie ein Wunderzeichen, wie eine Antwort auf sein Gebet und eine Bestätigung seines Entschlusses, ja wie eine Gabe der Vorsehung empfängt er dieses Kind mit einem Aufschrei des Dankes zu Gott. „Ich nahm das Kind, trug's auf mein Lager, küßt' es, warf mich auf die Knie und schluchzte: „Gott! Auf sieben doch nun schon eines wieder!“ Und bald bindet siebenfache Liebe ihn an dies einz'ge fremde Mädchen. Im Drama aber stellt der Dichter seinen Nathan nun vor die schwere Frage, ob die Ergebenheit in Gottes Willen wirklich so feste Wurzeln in ihm geschlagen hat, daß er imstande ist, das Opfer aufs neue zu bringen und das Kind, das jetzt durch höhere Rechte als die Rechte der Natur das seine ist, seinen rechtmäßigen Verwandten wieder auszuliefern. Und Nathan besteht die Probe.

Ob der Gedanke mich schon tötet, daß
Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue
Verlieren soll: – Wenn sie von meinen Händen
Die Vorsicht wieder fordert – ich gehorche!

Diese Gottergebenheit beruht theoretisch auf dem Glauben an die immanente Vernunft des Lebens und des Schicksals, die wir auch da verehren müssen, wo wir sie nicht mehr begreifen, wo nach menschlichen Begriffen die Unvernunft obzusiegen scheint und der einzelne durch den allgemeinen Weltenlauf aufs schwerste

heimgesucht wird. Praktisch aber ist sie ein *Ausdruck jener frommen Gesinnung, die nur noch dasjenige will, was Gott will*: nicht mein Wille, sondern Dein Wille geschehe! Das bedeutet freilich nicht den Verzicht auf jedes eigene Wollen überhaupt, mit dem die Vorsehung vielmehr rechnet, sondern nur freiwillige Unterwerfung unter den Willen des Schicksals dann, wenn dieses anders will als der beschränkte Wille der Kreatur. Das kostet Selbstüberwindung, und zwar Überwindung sowohl des tiefen Bedürfnisses nach eigener Einsicht in den Zweck des Geschehens als auch die Überwindung des auf seine Selbsterhaltung gerichteten Eigenwillens. Aber es ist auch die Geburt des höheren Menschen in uns, der nicht mehr allein aus seiner beschränkten Individualität, sondern aus dem inneren Kontakt mit der nur dem Glauben zugänglichen Weltvernunft, aus dem lebendigen Willen des göttlichen Ganzen heraus lebt. Wenn dies das eigentliche Wesen der Frömmigkeit ist, so ist Frömmigkeit das tiefste Wesen jeder Religion, und Goethe hat recht, wenn er später im „Westöstlichen Diwan“ sagt: „Wenn Islam Gott ergeben heißt, in Islam leben und sterben wir alle“. Diese Frömmigkeit aber, zu der sich Nathan im harten Kampfe mit dem Schicksal durchgerungen hat, die ist es, die seinem ganzen weiteren Leben die Richtung und seinem Wesen den tiefen Frieden, die Ruhe und die Klarheit gibt, die seine innere Größe ausmacht. Allein wie diese Frömmigkeit durchaus nicht quietistischer Natur ist, sondern innerhalb des vom Menschenverstande überschaubaren Lebens den menschlichen Eigenwillen nur belebt, so macht sie auch Nathan nicht zum bloß beschaulichen Weisen, der auf das Treiben dieser Welt gelassen herabschaut, sondern durchaus zum tatkräftigen Manne, der nach dem Goetheschen Spruch zu leben scheint: „Noch ist es Tag, da rühre sich der Mann! Die Nacht tritt ein, wo niemand wirken kann.“ Freilich, auch diese in wahrer Frömmigkeit wurzelnde Tatkraft Nathans ist von jenem *Geiste der Selbstlosigkeit* geadelt, der aus dem überindividuellen Grundbewußtsein des frommen Menschen entspringt. Wer so wie Nathan aus dem göttlichen Ganzen heraus denkt und fühlt, der denkt bei allem, was er tut, nicht einzig an sich selbst, sondern überall zugleich an das größere Ganze und im besonderen an die Menschen, die mit ihm zusammen ein solches größeres Ganzes, die Menschheit, bilden. Für den ist das Leben ein ununterbrochenes Wirken im Dienste der Menschheit: werktätige Nächstenliebe. Sie hat Nathan zuerst an jenem unschuldigen Kinde bewährt, das er mit höchster Liebe gepflegt und auferzogen hat, obgleich es das Kind seiner Feinde war. Sie übt er tagtäglich durch seine Freigebigkeit, mit der er seine Reichtümer allen denen zugute kommen läßt, die ihrer bedürftig sind. Und darin wird er auch von dem Sultan nicht übertroffen, bei dem die Freigebigkeit zwar geradezu als Passion erscheint, aber eben deshalb auch nicht den rein innerlichen und frommen Charakter hat wie bei dem über die menschlichen Leidenschaften erhabenen Juden.

An diesem Punkte erfassen wir aber auch den spezifischen *Unterschied zwischen der Moralität der früheren Lessingschen Gestalten und derjenigen seines letzten Dramas*, mit dem er aus der Aufklärungssphäre in die klassische Sphäre hinüberwächst. Auch Miß Sara, Tellheim, Emilia oder Odoardo sind Menschen von ausgesprochenem sittlichem Fein- und Hochgefühl. Sie haben alle das sittliche Selbstbewußtsein des aufgeklärten Menschen, der sich in Lessings Drittem Reiche angekommen fühlt, wo man der Tugend nur aus eigenem Trieb und eigener Vernunft ergeben ist. Aber bei der Neuheit ihres Autonomiegefühls haben sie nicht nur Tugend, sondern darüber hinaus noch jenen Tugendstolz, der sie oft dazu veranlaßt, mit ihrer Tugend zu paradiere und für die Tugend selbstgefällig mehr zu opfern, als durch die Sache schlechterdings gefordert scheint. Und darin liegt ein letztes Gran irdischer Eitelkeit, mit dem sich die Tugend unerlaubterweise selbst belohnt. Darüber ist Nathans Moralität hinaus. Bei ihm ist wirklich nur der gute Wille zum Guten, die innere Ergebenheit in Gottes vernünftigen Willen das Motiv seines Handelns. Und es ist deshalb durchaus bezeichnend, daß Nathan die für ihn so rühmliche Geschichte seiner Selbstüberwindung bisher noch niemals über seine Lippen gebracht hat und sie auch jetzt nur der reinen Einfalt des Klosterbruders anvertraut. „Nehmt sie aber mit ins Grab! Noch hat mich nie die Eitelkeit versucht, sie jemand andern zu erzählen. Euch allein erzähl’ ich sie. Der frommen Einfalt allein erzähl’ ich sie. Weil die allein versteht, was sich der gottergebne Mensch für Taten abgewinnen kann.“ Erst bei Nathan hat deshalb auch die Sittlichkeit jenen hohen und lauterer Charakter bekommen, durch den sie nun Humanität im höchsten Sinne wird. Denn nur vollkommene Selbstlosigkeit und Erhabenheit über alle kleinlich-irdisch-egoistischen Motive ist Humanität im höchsten Sinne, ist, wodurch der Mensch so über sich selbst und die „natürlichen“ Bedingungen seines Wesens hinauswächst, daß nunmehr die höchste Kraft seines Menschentums in die Erscheinung tritt. Dadurch, daß Lessings Nathan diese Stufe repräsentiert, darum vor allen Dingen gehört er zum Kreise der deutschen Humanitätsdichtungen. Die Versöhnung und Verbrüderung aber, die das Grundmotiv des Ganzen ist, kommt nun dadurch zustande, daß alle diese Menschen nicht nur vorurteilslos genug sind, um in dem Andersgläubigen, Andersgebürtigen nur den Menschen zu sehen, sondern überall auch die gleiche Humanität voraussetzen, von der sie selber durchdrungen sind. Alle diese Menschen sind nicht nur *selber* human, sondern haben auch den *Glauben an die Humanität der andern*. Darin besteht ihre letzte Menschlichkeit. Diese Gesinnung aber zeigt sich nun imstande, *auf humane Weise alle drohenden Konflikte zu lösen* und zu jener schließlichen Verbrüderung aller wahrhaft humanen Menschen zu führen, die Lessing dadurch dichterisch erreicht, daß sich, was symbolisch verstanden werden soll, der türkische Sultan, der christliche Ritter und das

freigeistige Judenmädchen zuletzt als Glieder ein und derselben Familie erkennen, wie Nathan in seiner Ringparabel die drei Religionen als drei Kinder ein und desselben Vaters hingestellt hatte.

6

Goethes „*Iphigenie auf Tauris*“ ist dem letzten Drama Lessings geistig so nahe verwandt, daß eine wichtige Voraussetzung aller Geistesgeschichte, die relative Gleichzeitigkeit aller wirklich bezeichnenden Ideen, hier einmal eindrucksvoll bestätigt wird. Denn Goethes Iphigenie, obwohl in ihrer letzten Fassung 1787 erst veröffentlicht, ist in der Tat im selben Jahre wie der Nathan gedichtet worden und hat im selben Jahre 1779 noch die denkwürdige Uraufführung auf dem Ettersburger Schlosse erfahren, bei der der 30jährige Dichter selber den Orest spielte. Auch Goethes Dichtung sucht edle Menschlichkeit und Herzensreinheit in vorbildlichen Gestalten und in der ganzen suggestiven Kraft ihrer Wirkung zu verkörpern. Auch in ihr erscheint das Humanitätsideal vor allen Dingen als Selbstlosigkeit und Gottergebenheit, und das in ihr herrschende Ethos hat dieselbe hohe Lauterkeit wie in Lessings dichterischem Vermächtnis. Ebenso besteht auch hier das dramatische Hauptmotiv in der Überwindung aller drohenden Konflikte durch Humanität und im Geiste der Humanität; und die Beteiligten besitzen diese nicht nur selbst, sondern haben auch die Humanität, sie bei den anderen vorauszusetzen. Darin also stimmt die Iphigenie mit dem Nathan überein. Und doch bedeutet Goethes Dichtung dem Nathan gegenüber menschlich sowohl wie künstlerisch eine so *wesentliche Vertiefung der deutschen Humanitätsgestaltung*, daß an ihrer Tiefe gemessen Lessings Humanitätsdichtung bereits ein wenig flach erscheint.

Es macht schon einen spezifischen Unterschied zwischen den beiden Dichtungen, daß der Toleranzgedanke, dem Goethe gleichzeitig in den Fragment gebliebenen „Geheimnissen“ zu huldigen gedachte, in der Iphigenie keine Rolle spielt. Das, was die Menschen dieses Dramas trennt, sind nicht die Vorurteile der Konfession, sondern weit elementarere menschliche Leidenschaften und Willensgegensätze, die keineswegs nur scheinbar, sondern wirklich sind. Es stehen hier schwere und wahrhaft tragische Konflikte zur Entscheidung, neben denen die Handlung des Nathan einen beinahe lustspielhaften Charakter, den Charakter einer comédie larmoyante gewinnt. Die Humanität, die bei den Gestalten im Nathan als glücklicher Besitz erscheint, wird in der Iphigenie schwer errungen, umstritten und durch das Schicksal grausam genug versucht. Und in ganz anderem Maße wie im Nathan besteht sie hier in der *Überwindung und Bändigung wilder*

und böser Leidenschaften. Umsonst nicht steht im Mittelpunkte des Goetheschen Stückes die Sühne eines Muttermordes. Auch die Versöhnung hat daher nicht wie im Nathan die Form einer rührenden Familienszene, sondern die einer schmerzvoll-schönen Trennung voll tiefen Wehs und herber Größe. Da aber die Spannung zwischen Humanität und Inhumanität in Goethes Dichtung so viel weiter ist, so tritt auch *die überwindende Kraft der Humanität* in hellerem Lichte hervor und gibt dem Schauspiel eben jene tief-erschütternde Wirkung, die Lessings edle Rühr-Komödie bewußt vermeidet. Kurz, Lessings Nathan ist ein zum Ernst vertieftes Lustspiel, Goethes Iphigenie aber die schöne Lösung einer schrecklichen Tragödie. Und der daraus entstehende Eindruck wird in eigentümlicher Weise dadurch noch verstärkt, daß im Mittelpunkte des Lustspiels ein Mann, im Mittelpunkte der Tragödie aber eine edle Frau steht. Der verschlungene Schicksalsknoten des Lustspiels wird von der männlichen Weisheit aufgelöst; die bösen männlichen Leidenschaften aber werden von der reinen Menschlichkeit einer edlen Frau beschämt.

Goethes „Iphigenie auf Tauris“ ist als der Schlußakt eines größeren Dramas aufzufassen, das sich durch mehrere Generationen hinzieht. Nicht umsonst läßt Goethe seine Heldin die ganze Geschichte ihres Hauses erzählen, vom Sturze des sich überhebenden Tantalus angefangen über den Gewaltmenschen Pelops, die Kinderschlächter Atreus und Thyestes bis zur Ermordung des Agamemnon, aus der dann der Muttermord des Orest entspringt. Und nicht ohne Grund wird der Hörer von einem eigentümlichen Schauer bei dem Worte der Iphigenie ergriffen, mit dem sie den Schleier von ihrer Vergangenheit hebt: „Vernimm: ich bin aus Tantalus' Geschlecht.“ „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus“, erwidert Thoas. Denn auf diesem Geschlecht lastet ein schwerer Fluch, dessen Opfer durch ihre Verbannung an die Barbarenküste Tauriens auch Iphigenie geworden ist. Aber es ist ein Fluch, der seinen Grund lediglich in der von wilden und bösen Leidenschaften zerwühlten Natur der Tantaliden selber hat. Es ist kein äußerer, sondern ein innerer Fluch, *der Fluch der Inhumanität*, der ungebändigten Leidenschaften eines wilden Titanentums, das den Abkömmlingen des Tantalus im Blute liegt. Wie Iphigenie selbst es schildert:

... die gewalt'ge Brust und der Titanen
Kraftvolles Mark war seiner Söhn' und Enkel
Gewisses Erbteil; doch es schmiedete
Der Gott um ihre Stirn ein ehern Band.
Rat, Mäßigung und Weisheit und Geduld
Verbarg er ihrem scheuen, düstern Blick:
Zur Wut ward ihnen jegliche Begier,
Und grenzenlos drang ihre Wut umher.

Und aus diesen wilden Leidenschaften entspringen nun Greuel über Greuel, so scheußlich und barbarisch, daß selbst der Barbarenkönig Thoas sein Haupt schauernd abwendet und kein Gelüst empfindet, mehr davon zu erfahren, als Iphigenie ihm andeutet. „Verbirg sie schweigend auch! Es sei genug der Greuel!“ Aber gerade diese Geschichte menschlicher Leidenschaften (die klassische Illustration des Schillerverses: „Das eben ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend Böses muß gebären“), sie zeigt nun auf der andern Seite überraschend die Wahrheit jenes Grundgedankens, auf den wir bereits Herders Geschichtsphilosophie gegründet sahen: die bösen Leidenschaften zerstören sich selbst. Und wie aus Irrtum Wahrheit, *so geht aus Inhumanität zuletzt Humanität hervor.*

Zunächst zerstören sich die Leidenschaften äußerlich:

Wie sich vom Schwefelfeuer erzeugte Drachen,
Bekämpfend die verwandte Brut, verschlingen,
Zerstört sich selbst das wütende Geschlecht.

So sagt Orest. Aber, was viel wichtiger, sie zerstören sich auch innerlich. Selbst das leidenschaftlichste Geschlecht kommt schließlich – zur Vernunft. In den Enkeln kommt es schließlich zur Vernunft. Die Inhumanität gebiert die Humanität. Das erscheint in gewissem Sinne als ein Wunder, und so faßt es auch Thoas auf, der Iphigenie auffordert zu sagen, „durch welch ein Wunder sie von diesem wilden Stamm entsprungen sei“. Aber es ist, wenn wir Herders Geschichtsphilosophie glauben wollen, in Wahrheit keineswegs ein Wunder. Denn gerade die furchtbaren und weithin sichtbaren Folgen der Leidenschaften müssen ja die Menschen schließlich zur Einsicht führen. Das schlechte Beispiel der Väter erweckt in den Kindern den Sinn für das Bessere. Und darum stehen am Ende dieser Reihe von mordlustigen Gewaltmenschen die beiden Gestalten edelster Humanität: Orest und Iphigenie, das *Ergebnis einer inneren Läuterung ihres Geschlechts.*

Diese Läuterung hat schon mit Agamemnon begonnen, von dem Iphigenie sagt: „Er ist mein Vater. Doch ich darf es sagen: in ihm hab’ ich seit meiner ersten Zeit ein Muster des vollkommenen Manns gesehen ... Ruhig herrschte der König, und es war dem Hause Tantals die langentbehrte Rast gewährt.“ Aber eine solche Läuterung ist nicht auf einmal definitiv. Die neu errungene Humanität ist nicht vor Rückfällen sicher, und ein solcher Fluch kann nicht ohne Opfer gewendet werden. Auch Agamemnon wird in Schuld verstrickt. Auch er entschließt sich unter dem Zwange der Verhältnisse zu einer Tat der Inhumanität, zur Opferung Iphigenies, die nur durch ein göttliches Wunder davor gerettet wird. Und diese böse Tat erzeugt aufs neue wieder böse Taten. Es kostet den

König das Herz seiner Frau, die nun in seiner langen Abwesenheit zum Ehebruche sich verleiten läßt und mit eherner Konsequenz dazu getrieben wird, den aus dem Troerkriege heimkehrenden Gatten in Gemeinschaft mit ihrem Buhlen zu ermorden. Und auch jetzt erzeugt Mord wieder Mord. Der Sohn muß nun zum Rächer seines Vaters werden. Aus dem Gattenmorde der Klytemnästra folgt der Muttermord des Orest. Auge um Auge, Zahn um Zahn! Das ist die Rache der Natur. Und diese Idee der Rache, der Blutrache, die in Wahrheit nichts anderes ist als eine Zwangsläufigkeit der Natur, eine leidenschaftliche Begier (Orest sagt selbst: „Und wie sie wuchsen, wuchs in ihrer Seele die brennende Begier, des Königs Tod zu rächen“), *diese Idee der Rache wird von den verblendeten Menschen in ein göttliches Gebot umgedichtet*: das Inhumane wird zur sittlichen Forderung erhoben. Denn ausdrücklich wälzt Orest ja seine Tat des Muttermordes den Göttern zu, von denen er sagt:

Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und, eine Schandtat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zugrund' gerichtet.

Aber wie sagt Iphigenie zum König, der aus gekränkter Leidenschaft auch auf neue seinen Göttern Menschenopfer darzubringen ihr befiehlt?

Der mißversteht die Himmlischen, der sie
Blutgierig wähnt: er dichtet ihnen nur
Die eignen grausamen Begierden an.
Entzog die Göttin mich nicht selbst dem Priester?
Ihr war mein Dienst willkommner als mein Tod.

Die Blutrache als ein göttliches Gebot: das ist nichts als der *Selbstbetrug des inhumanen Menschen*, der, wie Iphigenie später noch einmal zu Thoas sagt, „ein Gesetz begierig anfaßt, das seiner Leidenschaft zur Waffe dient“. Aber es ist ein Selbstbetrug, den die untrügliche Stimme des Gewissens an den Tag bringt. Durch die Vorstellung, mit der Blutrache einem göttlichen Gebote zu genügen, hat der Mensch die Stimme der Humanität in sich zum Schweigen gebracht. Aber diese Stimme ist stärker als sein religiöser Wahn. Und so melden sich auch in Orest die *Gewissensbisse der Humanität*, die er nach seinem religiösen Glauben gar nicht haben könnte. Aber er hat sie doch! Sein Gefühl, das vor dem Anblick der erschlagenen Mutter nicht mehr Ruhe findet, zeugt gegen seine Götter, die ihm den Muttermord befohlen haben. *Sein Gewissen widerlegt seine Religion*. Er glaubt in seinem tiefsten Innern nicht mehr an die Götter, die dem Menschen gebieten, den Arm gegen die Mutter aufzuheben. Und anstatt dessen kommt ihm in

der Stunde der tiefsten Not die innere Erleuchtung, daß nur Liebe den Haß überwinden kann, daß nicht Rache, sondern Versöhnung das Zeichen wahrer Menschlichkeit ist. Er sieht im Geiste – im „verwirrten“ Geiste, der in Wahrheit ein Zustand innerer Erleuchtung ist – die Schatten der erschlagenen Ahnen miteinander versöhnt, sieht Atreus mit Thyestes in vertraulichem Gespräch, Vater und Mutter Hand in Hand im Schattenreiche wandeln. „Ist keine Feindschaft hier mehr unter euch? (so fragt er erstaunt). Verlosch die Rache wie das Licht der Sonne?“ Aber er täuscht sich nicht: Haß und Feindschaft, die auf Erden die Menschen auseinanderreißen und von Verbrechen zu Verbrechen treiben, sie haben in dem metaphysischen Jenseits keine Stätte, sind nur Verirrungen des Lebens, die vor der Ewigkeit vergehen. Und da weiß Orest mit einem Male, was er bislang nur dunkel gefühlt hat: *die wahre Humanität ist nicht Rache, sondern Versöhnung, nicht Haß, sondern Liebe, nicht Leidenschaft, sondern ihre Bändigung*. Da bricht mit einem Male die große innere Befreiung über ihn herein:

Es löset sich der Fluch, mir sagt's das Herz.
 Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,
 Zum Tartarus und schlagen hinter sich
 Die ehren Tore fernab donnernd zu.
 Die Erde dampft erquickenden Geruch
 Und ladet mich auf ihren Flächen ein,
 Nach Lebensfreud' und großer Tat zu jagen.

Nach schwerem Irren ist das Geschlecht der Tantaliden in Orest endlich zum Gefühl der wahren Humanität gekommen. Der Fluch hat sich gelöst. Es ist eine innere *Umkehr der Gesinnung* erfolgt, die der Mensch selbst als die große Erlösung von allen dunklen Dämonen des bloßen Trieblebens empfindet. Das Geschlecht ist entsühnt. Denn, wie Goethe später geschrieben hat: „Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.“

Wie aber ist dieser Durchbruch der Humanität gerade in einem Geschlechte von inhumanen Menschen aufzufassen? Begreifen wir diesen Vorgang wirklich nach seinem letzten Wert, wenn wir ihn mit den Ideen von Herders Geschichts- und Humanitätsphilosophie als ein Totlaufen des Irrtums erklären? Hat das Geschlecht der Tantaliden schließlich einfach eingesehen, daß das Prinzip der Blutrache unzweckmäßig ist und nur zur gegenseitigen Zerstörung führt? Hat hier Einsicht zur Besserung geführt? Und entsteht hier Tugend aus Wissen? Hierauf antwortet jedes natürliche Gefühl mit Nein. Eine derartige Erklärung wäre eine ungeheure Trivialisierung dieses Vorgangs, den wir instinktiv als etwas Höheres und Heiligeres empfinden. Zwar wir können zugeben: das Auskosten des Irrtums ist vielleicht ein äußeres *Hilfsmittel*, um die innere Umkehr des Menschen

vorzubereiten. Aber diese Umkehr selbst ist durchaus ein Akt für sich, ein Akt unseres Willens, der Durchbruch irgendeiner positiven inneren Kraft, die wir als etwas Höheres als die Kraft der Leidenschaft empfinden. Diese Befreiung von der Leidenschaft ist nicht einfach eine mechanische Selbstzerstörung der Leidenschaften, sondern *die Befreiung unseres besseren Selbst aus den Banden niederer Triebe*, die jenes zunächst umgeben wie die rauen Schutzblätter einen Knospenleib. Und wenn unsere Einsicht etwas damit zu schaffen hat, dann nicht die Einsicht in die Unzweckmäßigkeit der Leidenschaften für das Leben, sondern das Gefühl für ihre metaphysische Minderwertigkeit oder, was dasselbe ist, für den Adelswert der Humanität. Was hier aufsteigt vor den Blicken der erwachten Menschheit, das ist einfach *ein neues Menschheitsideal, das uns nicht durch seine Zweckmäßigkeit, sondern durch seine Schönheit überzeugt*. Und daß dem so ist, daß nicht Zweckmäßigkeitserwägungen den Grund dieses Ideales bilden, das beweist so unzweideutig, wie etwas Derartiges überhaupt bewiesen werden kann, die Erfahrung, daß im Gegenteil der Adel einer solchen Humanität im Leben nur schwer zu bewahren und zu bewähren ist. Gerade das beweist das *Schicksal* Iphigenies, das „Drama“ Iphigenie auf Tauris.

Iphigenie selbst ist die Verkörperung edler Menschlichkeit und wahrer Humanität. Aber sie ist dies von Natur. Ihre Humanität ist nicht das Werk einer inneren Umkehr wie bei Orest. Sie ist nicht schwer errungen, sondern angeboren. Und Iphigenie, als der letzte Sproß eines Geschlechts, in dem das Verbrechen erblich ist, erscheint deshalb in der Tat als Wunder, als ein Wunder der Natur. Aber sie ist nur der Beweis für die innere Göttlichkeit der Welt, die immer wieder erneut zum Durchbruch kommt, auch wo sie vorübergehend von der Natur verleugnet wird. Nun ist es aber für diese Phase der Goethezeit charakteristisch, daß auch die Humanität der Iphigenie vor allem durch die beiden Hauptzüge charakterisiert erscheint, die schon die Humanität im Nathan ausmachen: *Gott ergebenheit und Selbstlosigkeit*. Und beide Züge erscheinen bei Goethe sowohl verstärkt als auch vermenschlicht. Iphigenies Gottergebenheit, die in ihrer göttlichen Rettung vor dem Opfertode freilich einen besonderen Grund hat, ist äußerlich zum Priestertum gesteigert, mit dem sie Diana, ihrer Retterin, in fremdem Lande dient. Aber diese Frömmigkeit ist dadurch nicht strenger, sondern menschlicher geworden. Denn so sehr sich ihre Seele „dienend am schönsten frei fühlt“, so wenig ist sie doch über alle natürlichen menschlichen Regungen erhaben, daß sie den Tempeldienst im fremden Lande, fern von Heimat und Familie, nicht als eine schwere Bürde empfindet, von der befreit zu werden darum die allzu menschliche Sehnsucht ihres Lebens ist. Beschämt gesteht sie sich, daß sie der Göttin nur mit stillem Widerwillen diene. Und das ist ja, wie überall so auch hier, das Menschlich-Schöne an Goethes Dichtung, daß nicht leicht erschaffene Tugend-

puppen, sondern ringende Menschen ihre idealen Träger sind. So ist zwar auch die Selbstlosigkeit der Heldin hier zur Höhe der Entsagung hinaufgesteigert, aber Goethe hat sich nicht geschämt, die Schwere der Entsagung fühlbar zu machen, mit der die Tugendhelden der Aufklärung scheinbar spielend fertig werden. Erst durch das Gefühl für den inneren Widerstand aber, den die Kreatur der Entsagung entgegensetzt, gewinnt diese selbst ihre wahre menschliche Tiefe, ihren Wert und ihre Würde. So läßt sich auch ganz allgemein sagen: Iphigenie fühlt wohl menschlich-allzu-menschliche Triebe in ihrer Brust, auch sie ist über das Menschliche nicht schlechterdings erhaben, und darauf beruht ihre „*Menschlichkeit*“. Aber in ihrer Seele herrscht das Höhere, herrscht ein menschliches Ideal und hält das Allzumenschliche in edler Dienstbarkeit. Darin besteht ihre „*Humanität*“. Obwohl sie also auch den einfach-menschlichen Regungen zugänglich ist, so zeigt sich das Gesamtbild ihres Lebens doch durchweg von höheren Trieben, von den Gefühlen ihrer inneren Sendung bewegt. Ja diese bestimmen so sehr ihr ganzes Wesen, daß Iphigenie uns in dem spezifischen Sinn als ein „*reiner*“ *Mensch* erscheint, über den das Allzumenschliche, das er so gut fühlt wie ein anderer, seine Gewalt verloren hat. Er vermag es darum, rein nach seinen höheren Idealen zu handeln. Diese höheren Ideale, die den eigentlichen Beweggrund von Iphigenies Leben bilden, sind einmal sittliche Pflichtgefühle teils religiöser, teils rein menschlicher Natur – und es ist besonders schön und überzeugend, daß sie sowohl der Göttin wie dem Könige gegenüber nur in den ganz einfachen Gefühlen der Dankbarkeit bestehen – vor allem aber ist es eine Idealvorstellung von sich selbst, die zu verwirklichen sie als ihre heiligste Aufgabe empfindet. Iphigenie hat nicht nur ein untrüglisches Gefühl für einzelne sittliche Pflichten, die ihr das Leben auferlegt, sondern mehr noch eine Idealvorstellung edlen Menschentums überhaupt, das durch einzelne sittliche Handlungen nicht umschrieben ist. Ihr höchstes unbewußtes Ziel ist das *Idealbild einer edlen Haltung*, in der die spezifisch-sittlichen Handlungen nur die größten Züge sind. Diesem inneren Ideale nachzuleben ist der tiefste Trieb ihres Wesens. Und der letzte Sinn ihres Lebens ist, ein solcher Mensch zu sein, wie sie ihn in sich fühlt und wie er ihre Phantasie erfüllt. Dieser Mensch ist ihre Schöpfung, die Schöpfung ihres Geistes, die Schöpfung ihres Gefühls für höhere Menschlichkeit. Und ihre Sendung ist es, dies neue *Bild eines edlen Menschentums vorzuleben und die Menschheit von der Schönheit und Verehrungswürdigkeit dieses Bildes zu überzeugen*.

Goethes Dichtung zeigt nun aufs schönste den *Erfolg*, der Iphigenie mit dieser ihrer Sendung beschieden ist. Ihre edle Menschlichkeit ist es, die zunächst die unter Barbaren Verschlagene vor dem sicheren Tode, der sonst jedem Fremdling drohte, gerettet hat. Denn wem anders als dem Eindruck ihres edlen Wesens verdankt sie es, daß sie als erste nicht an dem Altare der Göttin geopfert wurde?

Der Anblick ihrer inneren Hoheit war es, der den Barbaren Wert und Würde des Menschen zum Bewußtsein brachte. Dieser Anblick aber ist nicht nur die Ursache ihrer persönlichen Rettung, sondern zugleich die Rettung und Erlösung der Skythen aus dem Zustande ihrer sittlichen Barbarei. Von dem hehren Vorbilde Iphigenies beschämt, lernen die rauen Krieger allmählich die Schönheit edlen Menschentums verstehen, und je mehr sie ihrer wahrhaft innwerden, um so mehr wird Iphigenie zu ihrem Heilande, „des neuen Glückes ew'ge Quelle“, von dessen Wesen „auf Tausende herab ein Balsam träufelt“. – In noch schönerem Sinne aber wird sie *ihrer Bruder zum Heilande*, der aus der Verwirrung seiner sittlichen Begriffe sich nicht aus eigener Kraft zu retten vermag. Orest befindet sich zwar auf dem Wege zur Humanität, als er, dem Spruche des Orakels gehorchend, die Küste von Taurien betritt. Aber die entscheidende Klärung seines Geistes und letzte Läuterung seines Willens kommt ihm doch erst durch das hehre Vorbild seiner Schwester. Er verzehrt sich bereits in Reue über den Muttermord, den er doch einmal als sittliche Pflicht empfunden hatte; und edlere sittliche Vorstellungen haben bereits seine alten Ideale von Blutrache verdrängt, so daß ihm seine Tat in immer schändlicherem Lichte erscheint. Aber vorläufig ringt sein neues sittliches Gefühl nur mit seinen alten sittlichen Idealen, ohne sich bereits so weit durchsetzen zu können, daß es zu jenem vollkommenen Gesinnungswandel käme, der zwar zunächst mit schmerzvollster Reue verbunden ist, aber dann auch zur Überwindung des alten Menschen und zu der erlösenden Neugeburt führt. Dazu kommt es erst durch Iphigenie, in der nun dem Orest das Ideal einer edleren Menschlichkeit so überzeugend schön entgegentritt, daß es seine alten, lange bezweifelten Ideale in ihrer ganzen Minderwertigkeit enthüllt, ihn aber und seine Tat nun vollends zunichte macht. Die heißer als je aufsteigende Reue bringt ihn dem Wahnsinn nahe. Allein *in der Tiefe seiner Reue hat er die menschliche Höhe seiner Schwester erreicht*. Und von der Höhe dieses neuen Humanitätsideals herab begreift er nun das Letzte: den auch nur begrenzten Wert der bloßen *Reue*, die vielmehr nach dem Willen wahrhaft humaner Götter abgelöst werden muß von der sühnenden *Tat*. Da verwandelt sich seine tatenlosdumpe Reue, die dem Tode von der Hand der Schwester entgendrängt, in den Entschluß zur sühnenden Tat. Und als solche erhebt sich vor seinen sehend gewordenen Augen plötzlich die Befreiung der wiedergefundenen Schwester, durch deren menschlichen Zauber er sehend geworden ist. Sein verfallenes Leben hat einen neuen Inhalt bekommen. Das ist es, was ihm zusammen mit seiner sittlichen Neugeburt die innere Erlösung bringt. Auch hier also hat die Humanität der Iphigenie den Durchbruch der Humanität in einem anderen Menschen bewirkt. Ihr Vorbild erweckt die Humanität auch in denen, die noch in der Verblendung leben. Das Ewig-Weibliche zieht auch Orest hinan. Iphigenies bloße

Gestalt, ihr Leben, der Hoheitszauber, der von ihr ausgeht, wirken wie eine Mahnung. *Sie beschämt durch ihre bloße Existenz.* Die Scham aber ist schon ein Durchbruch der Humanität. Sie ist das unbegründbare Gefühl der Minderwertigkeit jenes Zustandes, in dem man sich selbst befindet.

Und doch stößt die *Macht* der Humanität schließlich auch an ihre *Grenzen*. Wenigstens scheint sie auf bestimmte Grenzen zu stoßen, nämlich jedesmal dann, wenn wirklich starke irdische Leidenschaften ins Spiel kommen und die Forderung der Humanität mit der Selbstsucht der Menschen zusammenstößt. Das aber geschieht schon zu Beginn des Dramas, als sich die Ehrfurcht des Königs vor der Priesterin in die Liebe des Mannes zur Frau verwandelt, als in Thoas die Leidenschaft erwacht, Iphigenie nicht nur zu verehren, sondern auch zu besitzen, und als Iphigenie sich dessen in dem Gefühle weigert, daß ihr Leben einen anderen und höheren Sinn habe, als dem König Thoas Kinder zu gebären. Da fällt Thoas sogleich in die Inhumanität zurück, da erstickt der Sturm der Leidenschaft sogleich die zarte Stimme der Humanität. Da wird der König nicht nur ungerecht gegen Iphigenie, deren Weigerung ihn beleidigt, sondern da sollen es nun auch unschuldige andere blutig entgelten, daß sein Begehren nicht befriedigt wird. Er befiehlt der Priesterin, die nicht sein Weib werden will, die Vollziehung der so lange in Vergessenheit geratenen Menschenopfer. Nun aber das *Schicksal!* In dem Menschen, der infolge ihrer Weigerung hier geopfert werden soll, erkennt Iphigenie ihren Bruder. Der Fluch der Tantaliden droht aufs neue sein Haupt zu erheben. In furchtbarer Verkettung der Umstände soll Iphigenie dazu gezwungen werden, ihren eigenen Bruder zu schlachten. Was bleibt ihr anderes übrig, als zusammen mit dem Bruder die Flucht zu ergreifen? Und da diese Flucht nur heimlich und mit List zu bewerkstelligen ist, was bleibt ihr übrig als Hinterlist, Lug und Betrug? So große Dankbarkeit sie auch dem König schuldet, der sie vom Tode gerettet hat und den sie als ihren zweiten Vater verehrt: den Knoten zu lösen, den das Schicksal hier mit teuflischer Bosheit geschürzt hat, scheint auf geradem Wege ausgeschlossen. *Das Leben und das Schicksal machen es Iphigenie also unmöglich, human zu bleiben*, wie es ihre göttliche Sendung ist. Sobald die Leidenschaften ins Spiel kommen, hört alle Humanität auf. Hier scheint die Macht der Humanität tatsächlich an ihre Grenzen zu stoßen. Vor den Kräften und Notwendigkeiten des Lebens muß die Humanität die Waffen strecken. Das ist die Lehre des Lebens selbst, die Pylades der Iphigenie entgegenhält, als sie nach anfänglicher Zustimmung zu dem Plan des Freundes am Ende doch die Stimme des Gewissens fühlt, die sie warnt, das höchste Heiligtum ihres Lebens, ihre Humanität, durch eine Lüge zu verraten. Es ist die klassische Stelle in der Geschichte der deutschen Dichtung, wo *die wahre Idee der Sittlichkeit sich scheidet von der Lebensklugheit*, mag diese auch menschlich noch so wohlbegründet sein.

Es ist die Stelle in der Geschichte der deutschen Dichtung, die in der Geschichte der Philosophie durch Kants „Kritik der praktischen Vernunft“ bezeichnet wird. Es ist gleichsam der innere Sinn ihres ganzen Lebens, den Iphigenie in den schönen Vers zusammendrängt: „Ganz unbefleckt genießt sich nur das Herz!“ *Die Idee der Reinheit*, die für das frühklassische Humanitätsideal überall bezeichnend ist! Aber Pylades sucht sie zu belehren:

So hast du dich im Tempel wohl bewahrt;
 Das Leben lehrt uns, weniger mit uns
 Und andern strenge sein: du lernst es auch.
 So wunderbar ist dies Geschlecht gebildet,
 So vielfach ist's verschlungen und verknüpft,
 Daß keiner in sich selbst noch mit den andern
 Sich rein und unverworren halten kann.

Iphigenie weiß nicht mehr zu antworten. „Fast überred'st du mich zu deiner Meinung.“ Aber freilich, doch nur „fast“. Sie schwankt zwischen ihrem Verstande und ihrem Gefühl: dem irdischen Verstande, dessen höchstes Gesetz die Erhaltung des Lebens ist, und dem religiös gegründeten Gefühl, dessen höchstes Gesetz die Reinerhaltung ihres Wesens ist.

Und jetzt naht für ihre Humanität die schwerste Stunde. Iphigenie kommt nicht nur in die Versuchung, eine inhumane Handlungsweise zu begehen, sondern dadurch überhaupt an ihrer ganzen Weltanschauung irre zu werden. Es ist genau der analoge, aber umgekehrte Vorgang wie im Leben des Orest. Dieser begeht eine Tat der Inhumanität, den Muttermord, zu dem er sich aber durch seine sittlichen Vorstellungen berechtigt, ja verpflichtet fühlte. Doch seiner Tat folgt die Reue, sein natürliches Gefühl zeugt gegen seine Tat und folglich auch gegen seine Götter, in deren Namen er die Blutrache vollzogen hat. Iphigenie umgekehrt hat das Ideal der Humanität; aber Leben und Schicksal lehren sie, wie unmöglich es ist, sich ganz von Unrecht frei zu halten. *Und nun gerät ihr Glaube an den absoluten Wert der Humanität überhaupt ins Wanken.* Ja ihr ganzer religiöser Glaube wird erschüttert. Denn wie der Glaube an die Humanität begründet ist in dem Glauben an die Göttlichkeit der Welt überhaupt, so bedeutet der Zweifel an der Humanität den Zweifel an der Göttlichkeit der Welt. Ihr Glaube war: „Wie es auch sei, das Leben, es ist gut.“ Es hat einen sittlichen, göttlichen Grundcharakter, der zwar vorübergehend verloren scheinen kann, aber sich immer wieder durchsetzen muß. Und der sittliche Mensch ist nur das Zeichen für die Göttlichkeit der Welt. Dieser Glaube aber gerät ins Wanken. Wie, wenn das alles Trug wäre? Wenn nicht die Humanität, sondern die Inhumanität das wahre Wesen Gottes wäre? Wenn nicht der Gott Iphigenies in der Welt lebte, sondern die alten Götter der Rache? Nicht ein Gott der Liebe, sondern des Hasses?

Und wenn die Humanität nur darum im Leben keine Stätte hätte, weil das Wesen der Welt eben nicht göttlich, sondern teuflisch ist? Diese Erschütterung ihres Glaubens an Gott und Humanität erlebt Iphigenie in der Stunde, in der die Erinnerung an das Parzenlied in ihr aufsteigt, das Parzenlied, das eben der Ausdruck eines theologischen Pessimismus ist. Nicht das Gute herrscht in der Welt, sondern die Macht. Und auch die Götter selber sind nicht gut, sondern böse und grausam.

Darum:

Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!
 Sie halten die Herrschaft in ewigen Händen
 Und können sie brauchen, wie's ihnen gefällt.

Es gibt keine ewige Gerechtigkeit. Dies ist die Stunde, in der auch Iphigenie unter dem Eindrucke des wirklichen Lebens im Begriff steht, einen Rückfall in die Inhumanität zu erleiden. Ihr Geist kann sich die Welt nicht mehr zusammenreimen. Und doch: das Gefühl lehnt sich gegen den Pessimismus ihres Verstandes auf. Ihr Verstand macht sie zweifeln, aber ihr Gefühl will glauben. Und so betet sie zu ihren Göttern, den Göttern der Humanität:

Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele!

An dieser Stelle aber gilt es eine kritische Besinnung. Was veranlaßt denn Iphigenie zu der Annahme, daß sie durch das Schicksal gezwungen werde, entweder auf Rettung zu verzichten, oder aber den König, ihren Wohltäter, zu betrügen? Dazu veranlaßt sie bereits ein *mangelndes Vertrauen in die Macht der Humanität*. Und hier ist schon ihr *πρῶτον ψεῦδος*, ihr erstes Vergehen gegen den Geist der Humanität: ihre Annahme nämlich, daß Thoas ihrem billigen Verlangen kein Gehör geben werde. Sie glaubt nicht an die Humanität des Königs. Das heißt aber im Grunde nichts anderes als: sie glaubt nicht an die Humanität als solche. Sie resigniert, wo sie eigentlich erst ihre wahre Sendung zu erfüllen hätte. Aber zweitens: warum hat sie diesen Glauben verloren? Warum hat sie keinen Mut mehr zu diesem Glauben? Darum, weil sie jetzt menschlich-interessiert geworden ist, weil sie aufgehört hat, selbstlos und über ihr äußeres Schicksal erhaben zu sein. Seitdem sie ihren Bruder wiedergefunden hat, da ist die menschliche Sehnsucht Herr über sie geworden, da drängt es sie nach der Rückkehr in die Heimat und das Elternhaus, da ist *das Gefühl ihrer göttlichen Sendung von ihrer menschlichen Sehnsucht verdunkelt* worden. Sie wagt nicht mehr an die Humanität des Königs zu glauben, weil sie fürchtet, die schon winkende Befreiung könne durch den König noch vereitelt werden. Sie wagt nicht mehr zu glauben, weil sie für ihr Leben *fürchtet*. Und endlich drittens: Wodurch fühlt sie ihre religiöse Weltanschauung erschüttert? Durch die Erfahrung, daß es Augenblicke im Leben gibt, in denen der Mensch allerdings zwischen der Reinerhaltung seines innersten Wesens und der Erhaltung seines äußeren Lebens wählen

muß, in denen er ein hohes Gut, das Leben, opfern muß für ein noch höheres: seine Seele. Und damit hat sich Iphigenie noch nicht abgefunden. Sie hadert mit der Gottheit, weil die Welt nicht so eingerichtet ist, daß Leben und Sittlichkeit miteinander harmonieren. Ja diesen erfahrungsmäßigen Widerstreit zwischen Sittlichkeit und Leben, Gott und Welt betrachtet sie als das Zeichen für den ungöttlichen Charakter der Welt überhaupt. Die Welt ist böse, denn sie lohnt eine gute Tat oft mit Leiden. Hier aber zeigt sich nur die noch nicht vollendete Läuterung ihres sittlichen Gefühls. Denn die vollendete sittliche Humanität besteht in dem klaren Gefühl dafür, daß *der Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung kein Einwand ist gegen den absoluten Wert der Sittlichkeit*. Und diesen Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung empfinden wir in solcher Schwere nur, wenn wir noch nicht so tief, wie wir sollen, von dem absoluten Werte der Humanität durchdrungen sind. Wir sehen also: das sittliche Gefühl Iphigenies hat sich wirklich durch die Veränderung ihrer menschlichen Lage getrübt. Sie fürchtet für den menschlichen Ausgang, und darum hat sie keinen Mut mehr, an die Macht der Humanität und damit auch an die Macht ihrer eigenen Persönlichkeit zu glauben. Und sie hat recht, zu fürchten. Denn indem sie fürchtet und sich von allzu menschlichen Motiven beherrschen läßt, hat sie in der Tat von der Hoheit und Würde, d. h. von der suggestiven Kraft ihrer Humanität eingebüßt. *Sie ist schwach geworden* – in dem Doppelsinne des Wortes.

Und wie die Schwachgewordene nun vor Thoas tritt, dessen Argwohn sie beinahe schon durchschaut, als sich die ganze Entscheidung ihres Lebens in diesen einen Augenblick zusammendrängt, da kommt es endlich zu dem überwältigenden Durchbruch ihrer wahren Seele, mit dem sich die sittliche Läuterung Iphigenies und damit zugleich diejenige ihres Geschlechts vollendet. Einer der wundervollsten Augenblicke in der Geschichte der deutschen Dichtung, von dem wir jedesmal aufs neue im tiefsten Innern gepackt und ergriffen werden! Iphigenie überwindet die Furcht der Kreatur. Sie wagt ihr Leben für die Wahrheit. Sie findet ihren Glauben wieder, den Glauben an die Macht der Humanität. *Und indem sie diesen Glauben durch die Tat beweist, bewährt sich auch die Macht der Humanität*. Dieser Vorgang aber bricht mit vollkommener Spontaneität aus ihrem tiefsten Innern heraus, nicht nur *ohne* den Kalkül des Verstandes, sondern sogar *gegen* ihn; nicht nur *ohne* Hinblick auf die äußere Zweckmäßigkeit, sondern *gegen* alle äußere Wahrscheinlichkeit. Ihren plötzlichen Entschluß, dem Könige die Wahrheit zu gestehen und auch ihm die Humanität zuzutrauen, die sie ihm vorlebt, leitet sie mit den wundervollen Worten ein:

Was nennt man groß? Was hebt die Seele schauernd
Dem immer wiederholenden Erzähler,
Als was *mit unwahrscheinlichem Erfolg*
Der Mutigste begann?

Und nachdem sie dem Könige alles entdeckt hat, schließt sie – wie nur das sittliche Genie sich auszudrücken vermag, das Tiefste mit dem schlichten Worten sagend:

Verdirb uns – wenn du darfst!

Dieser letzte Akt der Iphigenie, diese Auseinandersetzung zwischen der zur edlen Tat sich durchringenden Frau und dem von ihrer Größe beschämten und dadurch selbst zur Großmut getriebenen König, ist eine der höchsten Gipfelhöhen deutscher Dichtung und deutschen Geistes. Aber er ist es wesentlich darum, weil er nicht tragisch, sondern mit weihevoller Versöhnung endet. Auch die Dramen des reifen Schiller zeigen das Phänomen der Sittlichkeit in seiner reinsten Gestalt. Aber sie zeigen es, realistischer und pessimistischer, nur in der Form des menschlichen Unterganges. Die Seele erhält sich rein, aber um den Preis des Lebens. Schillers Helden offenbaren die Existenz des sittlichen Geistes durch die Erhabenheit des Menschen über das Leben. Die Humanität wird als höchster metaphysischer Wert offenbar nur durch die Bereitwilligkeit des Menschen, das Höchste, was er außerdem noch besitzt, sein Leben, dafür hinzugeben. Diese Bereitwilligkeit zeigt zuletzt auch Iphigenie. Ja die Kraft ihrer Humanität ist genau in dem Maße gegenwärtig, als sie erhaben ist über die Furcht der Kreatur. Allein das einzig Weihevollte dieses letzten Iphigenie-Aktes liegt doch darin, daß wir Zeuge werden des Schauspiels, *wie die Humanität nicht nur ideell, sondern auch reell den Sieg über das Leben behauptet*. Weihevoll: nicht etwa durch die menschliche Befriedigung über die glückliche Errettung der Heldin oder die Belohnung der Tugend, sondern jenseits aller bloß menschlichen Befriedigung, allein durch die Offenbarung der Wundermacht des sittlichen Geistes überhaupt, der auch dem Leben gegenüber eine wirkliche Macht besitzt. Wie die gesamte Dichtung, so ist insbesondere dieser letzte Akt der Iphigenie *das hohe Lied auf die Wundermacht des Gewissens*.

„Verdirb uns – wenn du darfst!“ So ruft Iphigenie dem König zu. Und was könnte den König abhalten, sie im Grimme seines Herzens zu verderben – wenn nicht die rätselhafte Stimme, die auch in der Brust des Barbaren wirksam ist und die dem König zuflüstert, daß er diese edelste der Frauen nicht verderben könne, ohne sich selbst zugleich verachten zu müssen. Wohl wehrt sich Thoas gegen diese Stimme, die sich sogleich in seinem Innern meldet.

Du glaubst, es höre
Der rohe Skythe, der Barbar, die Stimme
Der Wahrheit und der Menschlichkeit, die Atreus,
Der Grieche, nicht vernahm?

Aber Iphigenie erwidert siegreich:

Es hört sie jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle durch den Busen rein
Und ungehindert fließt.

Das ist der Appell an das Letzte und Tiefste im Menschen, an das allgemeinste Gesetz unseres Menschentums, eben das, was wir Gewissen nennen und worin die Würde unseres Menschentums beschlossen liegt. „Von der Gewalt, die alle Wesen bindet, befreit der Mensch sich, der sich überwindet.“ Das schöne und erhabene Beispiel solcher Selbstüberwindung bietet Thoas. Über alle selbstischen Leidenschaften des Königs, der sich durch das Voraufgegangene mit Recht erzürnt fühlen darf, siegt schließlich doch der Gerechtigkeitssinn, der sich getrieben fühlt, den Streit nicht nach selbstischen Motiven, sondern nach den Grundsätzen überpersönlicher Billigkeit zu schlichten. Aber er siegt doch allein unter dem suggestiven Einfluß der wundervollen Frauengestalt, die vor ihm steht. *Die edle Gesinnung Iphigenies entzündet die gleiche Gesinnung auch in dem König.* „Ein edles Beispiel erweckt Nacheiferung.“ Diese Erfahrung aber ist etwas unendlich Tröstliches. Ja mehr als jede andere stützt sie den Glauben an die Macht der Humanität und den göttlichen Grundcharakter der Welt. Daß es nur eines edlen Beispiels bedarf, um auch in anderen Menschen Edelmut zu erwecken, daß das Niedere von dem Höheren hinangezogen werden kann: diese Erfahrung überstrahlt an innerer Weihe weit das tragische Schauspiel eines bloßen sittlichen Untergangs. Es ist die Erfahrung von der *Macht des sittlichen Genius*. Diese Macht offenbart sich hier an dem Barbarenkönig Thoas. In der gesamten deutschen Dichtung gibt es kaum zwei inhaltschwerere Worte als das „Lebt wohl“ des Thoas, mit dem der Akt einer schmerzlichsten Selbstüberwindung einen ebenso schlichten wie ergreifenden Abschluß findet. Eine Welt der widerstreitendsten Gefühle liegt in diesen beiden Worten. Und doch versöhnen sie nicht allein die nun in Frieden voneinander Scheidenden, sondern versöhnen auch uns mit der Herbheit des sittlichen Schicksals, das von der Idee der Entsagung unzertrennlich ist. Diese Entsagung und Selbstüberwindung des Thoas ist so schön, sie überzeugt uns so von ihrem metaphysischen Eigenwerte, daß wir nicht mehr wie Iphigenie mit der Gottheit hadern, die es nicht vermochte, Sittlichkeit und Leben schlechtweg harmonisch zusammenzufügen.

7

Mit dem Schritt von der „Iphigenie“ zum „Tasso“ durchläuft Goethes Phantasie scheinbar die ganze Kulturgeschichte von einem bis zum andern Ende. Aus den dunklen Urzeiten im Lande der Barbaren erhebt sie uns zu einem Gipfel

geistiger Kultur und menschlicher Gesittung: an den deutsch-italienischen Musenhof von Weimar-Ferrara. Wenn wir trotzdem die beiden Dichtungen benachbarter empfinden, als man nach ihren stofflichen Unterschieden erwarten sollte, so beruht das natürlich darauf, daß Goethe Griechen und Barbaren, wie er später selber meinte, „verteufelt human“ dargestellt hat, weil er sie doch auf dem Übergange zu erster menschlicher Gesittung zeigen wollte. Dennoch umgibt uns im Tasso eine wesentlich andere Atmosphäre. Zwar befinden wir uns in beiden Dichtungen unter gesitteten Menschen, und Gesittung ist die beiden gemeinsame dichterische Grundidee; aber wir fühlen uns im Tasso auf einer sehr viel höheren Entwicklungsstufe, auf der sich das Elementar-Sittliche von selbst versteht und dadurch eine bloße Taktlosigkeit schon die Bedeutung eines unsühnbaren Frevels erhält. Auch auf einer höheren Stufe der geistigen Bildung spielt das neue Stück, und der Dichter versetzt uns an eine Stätte, wo Kunst und Künstler höchste Verehrung genießen und das ganze Leben unter dem Zeichen der Schönheit steht. Der sittlichen Kultur hat die ästhetische sich zugesellt. Und diese *hohe gesellschaftliche Gesittung*, mit einer edlen musischen Bildung verbunden, erscheint in der Tassodichtung *als höchstes Ideal* und letzte Blüte der Humanität. Ihr Besitz oder Nichtbesitz entscheidet über den Wert des Menschen.

Eine bedeutsame Wendung in Goethes geistiger Entwicklung und damit auch der deutschen Geistesgeschichte! Vor wenigen Jahren noch galt dem jungen Stürmer und Dränger jede gesellschaftliche Kultur als „Unnatur“, und seine Dramen gefielen sich am liebsten in der Empörung freier Naturmenschen gegen die Schranken und Fesseln der Gesittung. Das wird nachdrücklich jetzt verleugnet. Tasso selbst schwärmt noch von der „goldnen Zeit, da auf der freien Erde Menschen sich / wie frohe Herden im Genuß verbreiteten; / ... und jedes Tier, durch Berg' und Täler schweifend, / zum Menschen sprach: Erlaubt ist, was gefällt!“ Die Prinzessin aber spricht die Meinung des Dichters und den Sinn der Dichtung aus, wenn sie ihm erwidert:

Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei;
Allein die Guten bringen sie zurück ...
Noch treffen sich verwandte Herzen an
Und teilen den Genuß der schönen Welt;
Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
Ein einzig Wort: Erlaubt ist, was sich ziemt!

Goethe sieht den Idealzustand nicht mehr wie zuvor in dem reinen Naturleben Rousseaus, sondern in der höchsten Form sittlicher und geistiger Kultur. Und diese Kultur hat für ihn wesentlich gesellschaftlichen Charakter. Nicht mehr der einzelne ist sich selbst Gesetz, sondern höchste Gesetzmäßigkeit wird ihm erst im

gesellschaftlichen Zusammenhänge, im Einklang mit andern gleichgestimmten Menschen zuteil. Es zielt keineswegs auf die Frage der Selbsterkenntnis allein, was Antonio dem stets nur mit sich selbst beschäftigten und in sich eingeschlossenen Tasso entgegenhält: „Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur / das Leben lehret jeden, was er sei.“ Es gehört vielmehr zur allgemeinen Grundidee der Dichtung, daß sich *wahre Humanität erst im Umgange mit Menschen* wahrhaft zeige und entwickle und daß deshalb die Gesellschaft auch der wahre Prüfstein für die Humanität des Menschen sei. Dem liegt ein tiefer Sinn zugrunde, und es versteht sich, daß der Gesellschaft dabei eine Funktion zuerkannt wird, die sie nur ideell, aber nicht überall in Wirklichkeit besitzt. Gesellschaft macht, wie wir Goethe verstehen müssen, die höchsten Ansprüche an den Menschen: an sein Feingefühl und jenes höchste Maß des Feingefühls, das wir Takt nennen. Sie setzt voraus, daß der Mensch aufgehört habe, nur an sich zu denken, nur sich selbst zu empfinden und nur die eigenen Interessen zu verfolgen. Sie fordert von jedem ein natürliches Eingehen auf den anderen, auf seine Bildung, seine Interessen, seine Gefühle. Sie stellt jeden einzelnen unter das Gesetz einer allgemeinen Harmonie; und nur derjenige vermag ihm zu genügen, der das Gefühl für das Schickliche, für dasjenige besitzt, was die Harmonie der Situation erfordert. Wer in einem Konzert mitwirken will, muß „Takt“ haben, ein Gefühl für das allgemeine Gesetz des Kunstwerkes, das hier durch ein Zusammenwirken vieler entstehen soll. Aber freilich handelt es sich im Falle der gesellschaftlichen Gesittung nicht nur darum, daß eine Gesellschaft ohne gesellschaftliches Feingefühl ihrer Mitglieder nicht bestehen kann – dann wäre Takt eine rein äußere, technische Forderung –, sondern darum, daß die Fähigkeit zu gesellschaftlichem Verhalten das Zeichen ist für die innere Kultiviertheit überhaupt, für innere Gesetzlichkeit, d. h. für die freiwillige Einordnung der Person in das überpersönliche Gesetz der Menschlichkeit. Die Gesellschaft erscheint somit als Trägerin der Humanität. An ihr entwickelt sich der individualistisch-ungebändigte Naturmensch zur Geselligkeit, d. h. zur Fähigkeit, mit der Welt im Einklang zu leben. Und mit der gesitteten Gesellschaft harmonieren hat zugleich die tiefere Bedeutung einer inneren Übereinstimmung mit der allgemeinen Ordnung und Vernunft der Welt. Die Gesellschaft ist hier die Stellvertreterin der höheren Naturgesetzlichkeit, der Humanität. Der Mensch, der mit der gebildeten Gesellschaft zu leben weiß, hat das allgemeine Gesetz der Gattung in sich aufgenommen, er hat sich zu jener höheren Form des Menschentums entwickelt, die seine wahre menschliche Aufgabe ist. Jeder Mangel an gesellschaftlichem Takt und Kontakt aber erscheint darum als ein innerer Makel, als ein Mangel an höherer Kultur und Ordnung, der den Menschen in seinem Werte tief herabsetzt. Nur der Mensch ist wahrhaft human, der wahrhaft „gesetzlich“ geworden ist. Deshalb ist die gesell-

schaftliche Gesittung nicht nur selbst ein Höchstes an Humanität, sondern auch der Prüfstein für den einzelnen, und die gesellschaftliche Achtung das höchste Gericht, vor dem der einzelne zu bestehen hat, der Anspruch darauf macht, ein wahrhaft kultivierter Mensch – und wir können im Sinne des Stückes auch sagen: „hoffähig“ zu sein.

In diesem Gericht hat nun die entscheidende Stimme die *Frau*. „Willst du genau erfahren, was sich ziemt, so frage nur bei edlen Frauen an“, wird Tasso von der Prinzessin belehrt. Und es ist nicht zufällig, daß in dieser Dichtung die fein gebildete Frau nicht nur allgemein „das Zepter der Sitte führt“, sondern im eigentlichen Sinne auch zum Richter des Helden wird, der ihn mit seinem Spruche schließlich verdammt. Denn in der deutschen Klassik hat die Frau ganz allgemein die hohe und ideale Aufgabe, den von seinen dämonischen Naturkräften getriebenen Mann zu sittigen, ihn zur idealen Höhe der Humanität hinanzuziehen und mit der Macht ihrer Weiblichkeit über die gesellschaftliche Gesittung zu wachen. Zu dieser Aufgabe führt sie schon das eigene Interesse.

Denn ihnen ist am meisten dran gelegen,
Daß alles wohl sich zieme, was geschieht.
Die Schicklichkeit umgibt mit einer Mauer
Das zarte, leicht verletzliche Geschlecht.
Wo Sittlichkeit regiert, regieren sie,
Und wo die Frechheit herrscht, da sind sie nichts.
Und wirst du die Geschlechter beide fragen:
Nach Freiheit strebt der Mann, das Weib nach Sitte.

Aber diese natürliche Aufgabe ist zugleich ihre göttliche Sendung. Und die deutsche Klassik, die wie kaum eine andere Dichtung der Weltliteratur im Zeichen der Frauenverehrung gestanden hat – die ungeheure Bedeutung Charlotte von Steins! –, ist nicht müde geworden, immer wieder das hohe Lied der edlen Frau anzustimmen, die durch die Feinheit der Gesittung, die Reinheit des Geistes und die Harmonie ihres Wesens dem Mann als unerreichbares Ideal vorschwebt. Die Prinzessin ist nur eine besonders leuchtende Gestalt in dem langen Zuge der von deutschen Dichtern jener Zeit verehrten und verklärten Frauen. Sie ist auch Tassos Ideal, zu dem er in tiefer Verehrung und angstvoller Liebe emporblickt, dessen Urteil aber auch über sein ganzes Leben entscheidet. Wird er vor diesem Ideal bestehen? Kann er die Liebe dieses Ideals gewinnen? Oder wird es sich von ihm wenden und ihn damit vor sich selbst vernichten?

Man könnte sich zu dem Glauben verleiten lassen, daß Goethe mit der im Tasso dargestellten gesellschaftlichen Kultur inhaltlich nur zurückgekehrt sei zu dem Gesellschaftsideal des Rokoko, das er in seiner Jugend so bekämpfte. Und man könnte solche rückwärtsgerichtete Tendenz ganz allgemein schon darin

erkennen wollen, daß Goethe auf die höfisch-gesellschaftlichen Ideale der Renaissance zurückgegriffen habe, die wir hier als Vorbild edler Gesittung anerkennen sollen. Aber die eigentliche kulturgeschichtliche Bedeutung der Tassodichtung liegt umgekehrt gerade darin, daß sie ein Bild höherer gesellschaftlicher Gesittung vor Augen stellt, das sich gleichermaßen weit von dem höfischen Ideal der feinen Rokokogesellschaft wie von dem Naturideal von Sturm und Drang entfernt: um nämlich aus beiden gleichsam ein höheres Drittes zu bilden und damit eine neue und schönere gesellschaftliche Kultur, die wir als den deutschen Beitrag zur höheren europäischen Kulturgeschichte betrachten dürfen. Gewiß scheint sich die gesellschaftliche Gesittung im Tasso äußerlich nicht allzusehr von den Formen zu unterscheiden, die die europäische Hofkultur des 18. Jahrhunderts hervor gebracht hat und die wir mit einem Worte als die vollendete Gesittung der „Höflichkeit“ bezeichnen können. Das gebildete Gespräch, in dem die ganze Tassodichtung besteht, der gesellschaftliche Anstand, gegen den zwar von den Personen der dramatischen Handlung verstoßen, der von den übrigen aber um so höher gehalten wird, die Noblesse der Gesinnung, die hier überall als etwas Selbstverständliches vorausgesetzt wird – alles dies ist gewiß das ideale Erbe einer früheren Zeit, einer langen Kultur, die hier nur ihre letzte dichterische Verklärung erfährt. Aber diese Verklärung erfährt sie gerade durch ihre Vermählung mit jenem Geiste, den der junge Stürmer und Dränger mit nach Weimar gebracht hatte: den Geist der Freiheit, der Natur. Das Besondere nämlich, durch das sich der Geist des Goetheschen Ferrara von demjenigen der damaligen Hofkultur unterscheidet, ist die *Natürlichkeit und die Freiheit der Gesittung*, die ihre höchste Stufe eben erst dann erreicht, wenn sie den Schein vollkommener Freiheit und Natürlichkeit zurückgewonnen, jeden Schein von Gezwungenheit und Unnatur dagegen verloren hat. Die Menschen dieses Kreises bewegen sich tatsächlich in den Formen feinster Gesittung, aber diese Gesittung hat bei ihnen den Charakter völliger Freiheit und Ungezwungenheit. Sie ist diesen Menschen „zur zweiten Natur“ geworden und erscheint darum als „vollendete“ Natürlichkeit. Natur und Kunst, die sich in Sturm und Drang zu fliehen scheinen, haben sich in der Klassik nach Goethes eigenen Worten „gefunden“. Und gerade diese edle Verbindung von Natur und Kultur erscheint hier als das höchste Ideal gesellschaftlicher Bildung.

Auf die Probe höchster Humanität, die Probe einer edlen Gesellschaft, wird nun in Goethes Tasso der Dichter gestellt. Bezeichnet man das darin behandelte Thema im besonderen, so lautet es: der Dichter am Hofe. Verstehen wir es dagegen nach seiner tieferen und allgemeineren Bedeutung, so vertritt der Musenhof von Ferrara die Idee der Humanität, der Dichter aber das alte Ideal von Sturm und Drang, das Naturgenie. Und beide Ideale stehen zueinander in einem

tragischen Widerstreit. Goethe hat als das Motiv seiner Dichtung bekanntlich die „*Disproportion des Talents mit dem Leben*“ bezeichnet. Aber unter „Leben“ versteht er jetzt die sittliche Naturgesetzlichkeit des Lebens, verkörpert in dem Ideal einer gesitteten Gesellschaft. Und das dichterische Talent wird als eine Form des Lebens betrachtet, die mit dem gesellschaftlichen Leben und seiner Gesetzlichkeit in einem naturgemäßen Widerstreite liegt. Unschwer wird man darin das alte Thema der Sturm-und-Drang-Zeit wiedererkennen: den Kampf des freien Einzelnen, des Genies, mit der Welt und der Gesellschaft. Den Kampf, den Werther führt: als phantasieerfüllter Künstler mit der Ernüchterung durch die Wirklichkeit und als überschwenglicher Gefühlsmensch mit den engen Schranken der bürgerlichen Sitte. Und Goethe hat bekanntlich zugestimmt, als ein geistreicher Franzose in der Tassodichtung eine Steigerung des alten Wertherproblems erblicken wollte. Gesteigert aber ist im Tasso sowohl das Mißverhältnis zwischen dem Phantasieleben des Künstlers und der Wirklichkeit, das hier zu völliger Verblendung führt, als auch das Mißverhältnis zwischen der Hemmungslosigkeit des künstlerischen Gefühlslebens und den Maßforderungen des gesellschaftlichen Feingefühls. Gesteigert aber ist vor allen Dingen die Tragik des Schicksals, das sich dadurch an dem Helden vollzieht. Werthers äußerer Untergang bedeutet beinahe einen inneren Sieg, die letzte Befreiung des seelenhaften Menschen aus den unerträglichen Schranken der Endlichkeit, und der Dichter steht dabei dem Untergehenden zur Seite. Tassos äußerlich scheinbar viel harmloserer „Untergang“, eine bloße Verstoßung vom Hofe, bedeutet in Wahrheit seine innere Vernichtung. Denn was ihn zurückstößt, ist nicht die unzulängliche Welt, sondern sein eigenes Ideal, aus dessen Mund darum gleichsam die Stimme seines eigenen Gewissens tönt; und der Hof, von dem er ausgeschlossen wird, ist in Wahrheit der Musenhof, der in Tassos eigenen Augen das Urteil der gebildeten Welt vertritt. Wenn Tasso am Ende der Tragödie niedersinkt, dann fühlt er, daß er unmöglich geworden ist, daß er trotz seines Dichtertums, das ihm die schönste Gunst der Menschen eingetragen hatte, die Prüfung als gesitteter und vernünftiger Mensch nicht bestanden hat, und es ist ihm nicht anders, als wenn er von oben her eine Stimme vernähme: *damnatus est*. Goethe aber läßt, wenn auch aufs tiefste erschüttert, der Gerechtigkeit freien Lauf, ohne den Vernichteten wieder aufzurichten. Denn seine Überzeugung gehört jetzt dem Vernünftig-Gesitteten, dem Gesetzlichen, nicht mehr dem Naturhaft-Überschwenglichen, dem Gesetzlosen. Tasso wird nicht allein von der Gesellschaft, sondern auch von Goethe selbst verurteilt, und sein Untergang erscheint als die unvermeidliche Folge seiner Schuld, die um so tragischer ist, als Tasso selbst sie nicht erkennt und sich darum als das unschuldige Opfer der Welt empfindet.

Diese Schuld zeigt sich äußerlich in Tassos Unfähigkeit zu gesellschaftlicher Kultur, aber sie besteht innerlich in der Eigenwilligkeit des Künstlers, der, auf seine Genialität pochend, sich gegen die Gesetzlichkeit der Welt verschließt und die Menschen mit den Launen seines Gefühls und den Grillen seines Geistes tyrannisieren zu können glaubt, anstatt die Verpflichtung in sich zu fühlen, sich mit der wirklichen Welt in ein fruchtbares Wechselverhältnis zu setzen und gerade auch dem Wirklichkeitsmenschen in der tieferen Erfassung der großen Natur- und Lebensgesetzlichkeit voranzugehen und ihm auch menschlich ein Führer zu sein. Tassos Schuld, können wir kürzer sagen, besteht darin, daß er dasjenige verabsäumt hat zu tun, was Goethe selbst in seiner weimarischen Frühzeit mit höchster Selbstüberwindung geleistet hat: den inneren Zugang zu der Gesetzlichkeit der Welt zu finden und diese höhere Gesetzlichkeit zum Gesetz seines eigenen Lebens zu machen. Sie äußert sich einmal in jener *künstlerischen Weltfremdheit*, auf die sich Künstler dieser Art so gern etwas zugute tun und die so gern auch in ein meistens wenig angebrachtes Überlegenheitsgefühl gegen die Gesellschaft überzugehen pflegt, zum andern aber in der *Unvernunft des Gefühlslebens*, das mit erschreckender Kritik- und Haltlosigkeit von einem Extrem zum andern umschlägt und bei der völligen Eingeschlossenheit in sich selbst keinerlei Grenzen sieht, die ihm das Feingefühl für das Gefühlsleben der anderen setzen müßte. Beides aber beruht letzten Grundes auf jenem typischen *Mangel an gutem Willen, sich durch die Welt erziehen zu lassen*, der den Nur-Künstler auszuzeichnen pflegt und ihn dazu verdammt, ein um seiner außergewöhnlichen Gaben willen zwar verzogener, menschlich aber exzentrischer und darum nicht für voll genommener Phantast zu bleiben. Und das ist Goethes Meinung: so wenig wie ein anderer Mensch ist der Künstler der Verpflichtung zu geistig-sittlicher Bildung überhoben; ja er ist kraft seines Anspruchs, mehr als der gewöhnliche Mensch zu sein, so sehr dazu verpflichtet, daß sein Künstlertum überhaupt erst dann eine höhere Weihe und wahren Wert empfängt, wenn es auf einem tief inneren Einverständnis mit der Welt und ihrer Gesetzlichkeit beruht. Der Künstler aber, der solches Bildungswillens ermangelt und sich darauf beschränkt, mit den verantwortungslosen Erzeugnissen seines „Originalgenies“ die Welt zu verblüffen, der kann von der gebildeten Gesellschaft nachsichtig wohl geduldet werden, aber im Grunde genommen ist er in ihren Augen nur ein Komödiant, dem sie in der kritischen Stunde die Treue nicht bewahren wird.

In dieser Sachlage sieht Goethe freilich eine *tiefe Tragik*, und diese tragische Beleuchtung erst gibt der Tasso-Dichtung ihre erschütternde Kraft. Wir empfinden nämlich einen tiefen Stachel erstens darin, daß nicht ein beliebiger und ohnehin wertloser Mensch hier vernichtet wird, sondern umgekehrt ein Mensch, der alles sonst besitzt, was die Götter an hohen und guten Gaben zu verleihen im-

stande sind, und daß alles das mit in die Vernichtung gezogen wird bloß durch den Mangel an dem einen, was durch nichts anderes ersetzt werden kann. Die Befriedigung, die unser sittliches Gefühl über den ideellen Sieg der sittlichen Humanität empfindet, wird verdüstert durch die Trauer um den damit notwendig verbundenen Untergang des Genialen. Denn darin liegt nun die weitere Tragik, daß *Genialität und Humanität*, Schöpfungskraft und Gestaltungskraft bis zum gewissen Grade *Antinomien* sind, die zu verbinden nur den allergrößten Genien der Menschheit vorbehalten ist, und daß es also geradezu die Bedingung jedes Künstlertums ist, was Tasso hier als Mangel angerechnet wird: die Reizbarkeit des Gefühls, das Übermaß der Phantasie, das leidenschaftliche Temperament. Es ist eben nicht zufällig, sondern bis zum gewissen Grade notwendig, daß Künstler erfahrungsgemäß ein exzentrisches Wesen haben. Sie sind durch ihre Mission dämonischen Kräften unterworfen, die ihrer Natur nach der Ordnung widerstreben, zum mindesten sehr viel schwerer zu lenken sind als die Kaltblüter der bürgerlichen Gesellschaft. Und das ist allerdings in hohem Maße tragisch, daß über dem Tempel des Höchsten, was der Mensch erreichen kann und soll, der sittlichen Humanität, auch insofern die Forderung der Entsagung steht, als der Mensch, der dieses Höchste erreichen will, es nur erreichen kann unter teilweiser Opferung von menschlichen Werten, die wir als hohe Werte anzuerkennen nicht umhin können. *Daß das Genie sich beschränken muß, damit Humanität entstehe*: das ist es, was wir in Tassos Schicksal tragisch ahnen und in Goethes Leben vor uns sehen. Denn das, was die Schönheit von Goethes klassischer Humanität ausmacht, das wird – wer könnte daran zweifeln – erkaufte durch Preisgabe jener naturhaften Genialität, die der unvergleichliche Zauber des jungen Goethe ist. – Allein zu der ersten Tragik tritt eine zweite und vielleicht noch grausamere dadurch hinzu, daß Tassos Schuld gegenüber der Idee der sittlichen Humanität eingefordert wird von Menschen, die dasjenige, was Tasso fehlt und wofür er gerichtet wird, nur deshalb besitzen oder zu besitzen scheinen, weil sie alles das nicht besitzen, was Tassos menschlichen Wert ausmacht. Sie sind nicht wie der Dichter dämonischen Kräften unterworfen und haben es leicht, zu einer sittlichen Kultiviertheit zu kommen, die ihm von Natur so schwergemacht erscheint. Ja ihre sittliche Kultiviertheit entbehrt darum auch der wahren Tiefe oder ist zum mindesten ohne persönliches Verdienst. Aber darüber sieht der Richterspruch des Dichters hinweg. Er läßt den genialen Dichter durchaus mit Recht am Hofe von Ferrara scheitern. Denn wie beschaffen auch immer die Menschen sind, die jeweils Hüter der Kulturtradition zu sein die Aufgabe haben: das, was sie bewahren, die Ordnung, die Kultur, die Idee der Humanität, sichert ihnen in jedem Falle eine Würde, mit der sie dem genialen, aber ungeselligen Individuum gegenüber immer im Rechte sind.

Wenn es sich im Tasso, wie somit erwiesen, eigentlich nur um ein *Urteil* über den Künstler handelt, dem es an Föhlung mit der wirklichen Welt und an Gefühl für ihre Gesetzmöglichkeit gebricht, dann folgt daraus, daß auch das äußere Drama nur den Sinn hat, dieses Urteil herauszufordern und zu vollstrecken. Der Konflikt zwischen dem Dichter Tasso und dem Weltmann Antonio ist nicht das eigentliche Motiv der Dichtung, was schon daraus hervorgeht, daß dieser Konflikt als solcher vollkommen beigelegt und nur in seinen inneren Folgen bedeutsam wird. Sondern unsere Aufmerksamkeit wird allein darauf gerichtet, wie die beiden Gegner sich bei diesem Konflikt benehmen. Und dieser wird vor allem dazu in Szene gesetzt, um an dem „vernünftigen“ Betragen des einen die „Unvernunft“ des andern um so peinlicher hervortreten zu lassen. *Die Tragödie besteht in dem Vernichtungsurteil, das diejenigen zuletzt über Tasso fällen müssen, die Tasso selbst als Richter seines Menschenwertes anerkennt.* Der äußere Konflikt dagegen ist nur das Mittel, der Prozeß, der zu diesem Urteil führt. Darin liegt die reine Geistigkeit dieser Dichtung, daß sie nicht allein an unser Mitgefühl und unser dramatisches Organ, sondern vor allen Dingen an unser Urteil appelliert und ihren Helden in einen Konflikt bringt, nicht um ihn äußerlich zu gefährden, sondern um ihn innerlich zu versuchen. Was Tasso am Hofe von Ferrara widerfährt, sind zwei Versuchungen: die eine durch die feindliche Herausforderung des Weltmannes, die andere durch die liebevolle Herausforderung der Prinzessin. Und keiner von beiden zeigt er sich gewachsen. In keinem der beiden Fälle beweist er, was er zeigen soll: Vernunft und Maß.

Zunächst steht Tasso bei Hof in hoher *Gunst*. Mit wahrer Achtung, Verehrung, ja mit Liebe spricht man von ihm und seiner Gegenwart. „In diesem eignen Zauberkreise wandelt / der wunderbare Mann und zieht uns an, / mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen“. Wohl tadelt der Fürst seinen Hang zur Einsamkeit und seine Scheu vor dem Strom der Welt, in dem er allein zum Manne heranreifen kann, und man sorgt sich um seine weitere Entwicklung, wenn es ihm nicht gelingen sollte, die argwöhnische Gemütsart zu überwinden, die aus der Unkenntnis der Welt notwendig entspringt. Aber man verzeiht dem Geniussnach-sichtig diese Schwäche, die so offensichtlich mit dem Innersten seines Wesens zusammenhängt, und beweist ihm gleich die schönste Huld, als er die Freunde endlich mit dem vollendeten Gedicht überrascht, an dessen Ruhm notwendig auch die Stätte teilhaben wird, die ihn gastfreundlich beherbergt hat. So hat der Dichter seine große Stunde: die Welt zollt seinem Werke Beifall, Verehrung, höchste Anerkennung und reicht ihm selbst den Lorbeerkranz, so daß er sich zu einem Gott emporgehoben wähnt. Aber schon hier nimmt sein Selbstgefühl so übertriebene Formen an, daß nicht nur seine Freunde fast davor erschrecken, sondern daß gleichsam auch er selbst erschrickt und ein dunkles Gefühl seiner menschlichen

Unzulänglichkeit das reine Glück seines künstlerischen Triumphes trübt. „Ich bin nicht wert, die Kühlung zu empfinden, die nur um Heldenstirnen wehen soll.“

Da tritt der ein, der ihm tatsächlich den Kranz streitig zu machen sowohl gewillt als auch berechtigt ist: der Mann der Tat, der Weltmann, der erfolggekrönte Diplomat, der genau wie Tasso auch soeben sein großes Werk beendet hat und nun den Dank seines Fürsten, die Anerkennung der Welt, den Lorbeerkranz begehrt, ihn aber *vor* dem Müßiggänger beanspruchen zu können glaubt, der mit ein paar tausend schönen Versen die Gunst des Fürsten und der Frauen Gunst erschlichen hat. In der Tat bringt das Erscheinen Antonios, sein wirkungsvoller Bericht über die von ihm und anderen großen Staatsmännern geleistete Arbeit die Waage der Gunst wieder ins Gleichgewicht, die sich bisher so ganz auf die Seite des Dichters zu neigen schien. Die Geltungsansprüche des Dichters werden auf ihr rechtes Maß zurückgeführt. Und wie sich Antonio durch die Krönung Tassos in seinem Werte beeinträchtigt fühlen konnte, so wird der überempfindliche Tasso durch das bloße Erscheinen Antonios von der höchsten Höhe seines Dichter-selbstgefühls in die Tiefe innerster Verzagtheit herabgeschleudert, so daß er der Prinzessin selbst gestehen muß: „Doch ach! je mehr ich horchte, mehr und mehr / versank ich vor mir selbst: ich fürchtete / wie Echo an den Felsen zu verschwinden, / ein Widerhall, ein Nichts, mich zu verlieren.“ Deutlicher als je zuvor fühlt Tasso alles, was ihm fehlt: die wahre Kenntnis der Welt, des Urteils Reife, die Kraft zu praktischer Wirksamkeit. Und alles, was er an dessen Statt besitzt, Phantasie, Gefühl und Gabe der schönen Rede, versinkt seinem schwankenden Selbstgefühl zu einem Nichts. Muß er aber nicht argwöhnen, daß auch die andern so empfinden und ihre Gunst unvermerkt demjenigen zuwenden, der ihm selbst einen so bedeutenden Eindruck gemacht hat? Und in dieser Erschütterung seines Selbstgefühls greift er begierig und mit gesteigerter Reizbarkeit alles auf, was diesem Selbstgefühle wieder schmeicheln könnte. Er sucht die Nähe der Prinzessin auf, von der er das meiste Verständnis für seinen Wert erwarten darf. Und die Prinzessin, von dem liebevollen Wunsch getrieben, ihm zu helfen, zögert nicht, ihm frei und edel zu gestehen, was der Dichter für sie alle bedeute und von dem ersten Tage seines Erscheinens gerade auch für sie bedeutet habe. *Da verwandelt sich sein anfänglicher Kleinmut wieder in das Gegenteil* und steigert sich in dem Glauben an eine stille Neigung der Prinzessin zu völliger *Verblendung*. „Es erhebt / die Sonne sich des neuen Lebenstages, / der mit den vorigen sich nicht vergleicht. / Herniedersteigend hebt die Göttin schnell / den Sterblichen hinauf... / Ich träumte mich dem höchsten Glücke nah, / und dieses Glück ist über alle Träume.“

In diesem Augenblick glaubt er die Welt erobern zu können. Er verliert jedes Gefühl für die Wirklichkeit und jedes Maß für das Mögliche. Und als sein Ri-

vale ihm entgegentritt, glaubt er mit der Naivität des Idealisten nicht anders, als daß es ihm durch herzliches Entgegenkommen gelingen müsse, auch seinen Gegner sich zum Freunde zu gewinnen. Dieser Versuch, auf willkürlicher Verkennung der hier obwaltenden Gegensätze beruhend, schlägt fehl und muß fehlschlagen. Und es ist dabei nicht einmal zu verwundern, daß Antonio diesen naiven Freundschaftsantrag nur mit Hohn erwidert und ein Streit sich daraus entwickelt, in dem nun die verhaltenen Spannungen zwischen den beiden Männern endlich offen hervorbrechen. Denn zwischen Tasso und Antonio ist keine Freundschaft und kein Friede möglich. *Dichter und Weltmann sind Gegensätze*, die nur des Dichters weltfremde Phantasie verbinden kann. Sie sind die äußersten Pole der Menschheit und können sich nicht begegnen, ohne sich abzustoßen – obwohl der Dichter die Taten des Helden besingt und der Held seinen höchsten Ruhm erst durch das Lied des Dichters erfährt. So sehr sie sich gegenseitig erst zur menschlichen Totalität ergänzen und darum der Idee nach aufeinander angewiesen sind, so sehr müssen sie sich tatsächlich gegenseitig beeinträchtigen, wenn sie in ihrer Einseitigkeit auftreten und um die Gunst der Menschen werben. Die Sanvitale erkennt diesen tragischen Antagonismus richtig, wenn sie der bestürzten Prinzessin sagt: „Zwei Männer sind's, ich hab' es lang' gefühlt, / die darum Feinde sind, weil die Natur / nicht *einen* Mann aus ihnen beiden formte.“ Und sie spricht damit nur das Urteil über ihre eigene und die Naivität der Prinzessin, womit sie ehemals wähten, die beiden miteinander je verbinden zu können. Man kann einem Realisten nicht zumuten, der aufrichtige Freund seines gefährlichsten Rivalen zu sein; man müßte denn erwarten, daß er sich selbst verleugnete. Und der Idealist Tasso kann es auch nur scheinbar darum über sich gewinnen, weil er durch die Worte der Prinzessin das Gefühl gewonnen hat, seinen Rivalen bereits besiegt zu haben. Sein Freundschaftsantrag ist der Antrag eines heimlich sich als Sieger Fühlenden, wie Tasso denn auch mit dem Lorbeer auf dem Haupte dem Antonio entgegentritt. Und es ist durchaus kein Wunder, daß der nichts weniger als besiegt sich fühlende Antonio dieser großmütigen Geste seines Feindes mit gereiztem Hochmut begegnet und den Taktfehler des jungen Dichters zu einer höhnischen Zurechtweisung seiner naiven Ansprüche benutzt.

Man sieht: der Konflikt zwischen Tasso und Antonio ist ohne Schwierigkeit als das bloße Symptom ihrer immerfort bestehenden Rivalität zu erklären. Und wir haben nicht nötig, darum aber auch kein Recht, dem Antonio, der sich durch sein Betragen allerdings dem Verdacht aussetzt, diesen Streit mit Fleiß vom Zaune gebrochen zu haben, eine bewußte böse Absicht unterzulegen und ihn damit zu jenem höfischen Intriganten zu machen, zu dem ihn doch tatsächlich erst Tassos verblendete Phantasie macht. Wenn wir über sein befremdliches Verhalten im ersten und im zweiten Akt später aus dem Munde Tassos die bekannte Erklä-

nung bekommen: „Mich will Antonio von hinnen treiben / und will nicht scheinen, daß er mich vertreibt“ – dann ist das keineswegs die wahre Meinung des Dichters, sondern schon der Ausdruck von Tassos Verfolgungswahn, dem nicht auch wir verfallen dürfen. An der äußeren Vertreibung Tassos nämlich ist Antonio in der Tat so wenig gelegen, daß er den Dichter, nachdem sich dieser durch sein unverständliches Betragen genugsam bloßgestellt hat, aus aufrichtiger Überzeugung selbst zum Bleiben zu bewegen sucht und sich des Gestürzten hilfreich anzunehmen vermag. Denn der gestürzte Tasso schadet ihm nicht mehr. Und nur darum ist es ihm zu tun, den zu so hoher Gunst gelangten Rivalen wieder daraus zu verdrängen. Denn wie er richtig fühlt: wer den Dichter über alles verehrt, kann dem Weltmann nur eine Achtung zweiten Grades entgegenbringen. Was der eine hat, kann der andere nicht besitzen. Wir können unsere höchste Gunst nicht beiden zugleich verschenken, solange beide nicht wirklich zu dem einen Mann geworden sind: der Dichter auch zu einem Vertreter der Weltvernunft, der Weltmann aber aus einem bloßen Vertreter von persönlichen Interessen auch zu einem Verwirklichter allgemeiner Ideale. Und gerade, daß sie das beide nicht sind, daß Idealismus und Realismus hier auftreten in einer falschen Einseitigkeit, die beiden ein böses Gewissen und das Gefühl ihrer Unzulänglichkeit verleiht, das führt nicht nur zu gegenseitigem Neide und zum äußeren Konflikt, sondern auch zur *gegenseitigen ideellen Entwertung*. Wie wir den Wert der beiden Männer begreifen, so lernen wir auch ihre Einseitigkeiten kennen. Und wie wir uns zuerst durch das neidische Betragen Antonios befremdet fühlen, so verliert der gekrönte Dichter durch sein unvernünftiges Betragen im Verlauf des Streites mit Antonio immer mehr unsere Sympathie.

Auf Antonios Seite aber ist die Zeit. Antonio befremdet durch die unherrschte Äußerung seines Neides zu Beginn des Stückes. Im weiteren Verlauf aber gelangt er zu einer gewissen Selbsterkenntnis, die in dem Ärger über sich selbst zum Ausdruck kommt, den er der Sanvitale offen eingesteht:

... Mich verdrießt – und ich bekenne' es gern –
 Daß ich mich heut' so ohne Maß verlor.
 Allein gestehe: wenn ein wackrer Mann
 Mit heißer Stirn von saurer Arbeit kommt
 Und spät am Abend in ersehntem Schatten
 Zu neuer Mühe auszuruhen denkt
 Und findet dann von einem Müßiggänger
 Den Schatten breit besessen, soll er nicht
 Auch etwas Menschlichen in dem Busen fühlen?

Er macht alle Anstalten, seinen Fehler wieder gutzumachen, Tasso zu versöhnen und ihm jede billige Genugtuung zu gewähren. *Er gewinnt also in demselben*

Maße unsere Gunst, wie Tasso sie verliert. Denn Tasso, dem unser Herz entgegenzuschlug, zeigt nun in seinem Verhalten nach dem Streit leider die ganze Unvernunft des verzogenen, eigensinnigen Künstlers, der, in seine Wahnvorstellung verloren, immer weniger imstande ist, die Wahrheit zu erkennen, ja dazu nicht einmal mehr den guten Willen hat. Er spricht sich selbst das Urteil, wenn er auf die Versuche der Sanvitale, ihm einen richtigen Begriff seines Gegners beizubringen, mit den schlimmen Worten erwidert:

Und irr' ich mich an ihm, so irr' ich gern!
 Ich denk' ihn mir als meinen ärgsten Feind
 Und wär' untröstlich, wenn ich mir ihn nun
 Gelinder denken müßte. Töricht ist's,
 In allen Stücken billig sein; es heißt
 Sein eigen Selbst zerstören. Sind die Menschen
 Denn gegen uns so billig? Nein, o nein!
 Der Mensch bedarf in seinem engen Wesen
 Der doppelten Empfindung Lieb' und Haß.
 Bedarf er nicht der Nacht als wie des Tags?
 Des Schlafens wie des Wachens? Nein, ich muß
 Von nun an diesen Mann als Gegenstand
 Von meinem tiefsten Haß behalten! nichts
 Kann mir die Lust entreißen, schlimm und schlimmer
 Von ihm zu denken.

Es liegt zwar eine tiefe Vernunft in diesen scheinbar unvernünftigen Worten. Und doch fehlt ihnen jeder Zusatz von Verstand, ohne den auch die Vernunft verloren ist. Und so verrennt sich Tasso mangels jeglichen Verstandes und jedes guten Willens zum Verständnis und zur Verständigung in ein System von Wahnvorstellungen, das aufzulösen seinen Freunden schließlich jede Hoffnung schwindet. Sie müssen endlich wider Willen sich dazu entschließen, den Kranken zu entlassen und seine Heilung, die mit der Vernunft nicht zu erringen ist, von der Zeit zu erwarten. Dabei ist das Tragische der ganzen Entwicklung aber dies, daß Tasso sich so unverständlich benimmt, weil er ohne Schuld die Gunst seiner Freunde verloren zu *haben* glaubt, während er sie tatsächlich erst dadurch *verliert*, daß er sich außerstande zeigt, Vernunft anzunehmen. Eigensinnig beharrt er nicht nur in dem Glauben, bei seinem Streite mit Antonio im Recht zu sein und deshalb vom Fürsten eine ungerechte Bestrafung erlitten zu haben, sondern er verschafft sich auch noch dadurch eine innere Genugtuung, daß er sich in eine typisch künstlerische Menschenverachtung hineinredet und die in Wahrheit treue Gesinnung seiner Gönner in unverantwortlicher Weise verdächtigt. Mit unsinniger Zerstörungswut reißt er im Geiste selbst die schönen Bande entzwei, die seine Freunde auf alle Weise zu erhalten suchen. Alles was er noch kurz zuvor

für die Prinzessin empfunden und ihr so überschwenglich-schwärmerisch gestanden hat, es dient bloß noch dazu, die selbstquälerische Wollust des von der bösen Welt verkannten und mißhandelten Dichters zu verstärken. Es geht alles unter in dem *Verfolgungswahn eines mit der Welt zerfallenen Gemüts, dem jeder Halt der Vernunft gebricht*.

Eigentlich hat sich Tasso jetzt bereits unmöglich gemacht. Durch eigene Schuld hat er seinen Wettkampf mit Antonio um die Gunst des Hofes, das heißt um die Gunst der Menschen, im Grunde schon verloren, bevor das Äußerste geschieht. Zwar versucht man, ihn zu halten und an seiner selbstgewählten Verbannung zu hindern. Denn man übt Nachsicht gegen den kranken Poeten, der mit dem allgemeinen Maße nicht zu messen ist. Aber gerade *in dieser Nachsicht*, die Tasso sehr wohl herausfühlt, *liegt bereits das Urteil*, das ihn innerlich aus dem Kreise der gebildeten Gesellschaft verstößt. Ihm muß man etwas nachsehen, während sein Rivale, ohne solcher Nachsicht zu bedürfen, der vollen Achtung sich erfreut. Und darum ist Tassos schmerzlicher Wunsch nach Urlaub von seinen Freunden nur der äußerliche Vollzug des stummen Urteils, das er auf allen ihren Mienen zu lesen glaubt. Er hat die Prüfung als kultivierter Mensch nicht bestanden.

Da aber tritt eine wahrhaft tragische Schlußwendung der Handlung ein. Beim Abschied von der geliebten Prinzessin erkennt Tasso plötzlich seinen ganzen Wahn, begreift er, daß zum mindesten sie ihm ihre Gunst noch nicht entzogen hat und innerlich noch zu ihm steht. Aber gerade das, was alles wieder zum Guten wenden könnte, führt die völlige Katastrophe herbei. Denn genauso maßlos, wie er sich in das Gefühl des *gestürzten* Künstlers hineingeredet hatte, genauso hemmungslos ergreift jetzt das Gefühl des *geliebten* Künstlers von ihm Besitz. Von einem Extrem taumelt er in das andere. Und in diesem Taumel überrennt er nicht nur alle äußeren Schranken, die die Prinzessin von dem Dichter trennen, sondern er gibt der Liebe der Prinzessin für den Dichter damit zugleich eine *Deutung*, durch die sich diese nun aufs tiefste kompromittiert fühlen muß. Denn hat sie diese Entgleisung Tassos nicht selbst heraufbeschworen, indem sie ihm in trauter Unterredung gefährlich mißverständlich sagte:

Und soll ich dir noch einen Vorzug sagen,
Den unvermerkt sich dieses Lied erschleicht?
Es lockt uns nach und nach, wir hören zu,
Wir hören, und wir glauben zu verstehn;
Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,
Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt.

Muß Tasso in ihrem huldreichen Worte beim schmerzbewegten Abschied nicht die Liebe fühlen, die sie ja doch auch wirklich für ihn hegt? Aber gerade darum:

welche Taktlosigkeit, welch rohes Mißverständnis, daraus auf die stillschweigende Erlaubnis zu einer leiblichen Umarmung zu schließen, die doch das ganze Verhältnis sofort in eine andere Sphäre hinunterzieht und der Prinzessin mit einem Schlage die Augen darüber öffnen muß, wie Tasso ihre Gunstbezeugungen fälschlich auslegt! *Dieser Umarmungsversuch ist so beschämend für die Prinzessin, daß er für Tasso nicht beschämender sein könnte.* Und darum hat sie in dem Jähsturz ihres Gefühls für ihn kein anderes Wort mehr als das mitleidlose „Hinweg“, worin ihre ganze Enttäuschung über den Mann zum Ausdruck kommt, mit dem sie, durch reinste geistige Liebe verbunden, auf der Höhe der Menschheit wandeln zu können glaubte. Ihre Liebe galt dem Genius, und der Mann sucht davon Besitz zu ergreifen.

Dieses „Hinweg“ der Prinzessin vernichtet freilich Tassos ganze sittliche Existenz. Es macht ihn nicht nur am Hofe äußerlich unmöglich, sondern es *vernichtet auch sein ganzes Selbstgefühl.* Als ein Gerichteter bleibt er auf der Bühne zurück, der das Urteil über seine menschliche Minderwertigkeit aus dem Munde derjenigen erfahren hat, zu der er als zu seinem höchsten Ideal emporgesehen. Zwar lehnt er sich in der Raserei der Verzweiflung zunächst gegen das Urteil auf, das ihn vernichtet, indem er gegen seine Richter wütet und sie selber menschlich zu vernichten sucht. Aber dieser äußere Paroxysmus weicht sehr schnell dem inneren Gefühle seiner Schuld und der völligen Zerknirschung über eine Tat, die er sich selber nie verzeihen kann. Nun kann er sich selbst nicht länger achten, da er die Achtung seines Ideals verloren hat. „Nein, es ist alles da, und ich bin nichts! Ich bin mir selbst entwandt, sie ist es mir!“ – Und nun ist es seine letzte Tragik, daß er sich der Hilfe desjenigen anvertrauen muß, den er als den ärgsten Feind gehaßt hat, gegen den er in diesem Kampfe schmachvoll unterlegen ist und der nun noch den Triumph erlebt, den Gestürzten aufheben zu dürfen. *Diese letzte Demütigung ist die tiefste Form des inneren Untergangs,* die jede Frage nach dem äußeren Untergange sinnlos macht. Denn wie das ganze Drama rein ideeller Natur ist und sich nur um die ideelle Geltung des Menschen vor dem Geiste der sittlichen Humanität dreht, so ist auch der Untergang rein ideell. Seine äußere Form aber ist die furchtbare Demütigung des Dichters vor dem Manne, den er nicht etwa als sein Ideal, sondern als sein menschliches Widerspiel erkennen muß. Es ist die vollkommene Kapitulation. Dieser Mann wird ihm das nackte Leben retten; denn dazu hat er alle Fähigkeit. Aber er wird es retten, nachdem Tasso das höhere Leben verloren hat und damit zu einem menschlichen Wrack geworden ist. Und es ist die grausigste Ironie, die nicht einmal mehr im Ton der Ironie gesprochen wird, wenn Tasso sich als Schiffbrüchigen, Antonio aber als den Felsen bezeichnen muß, an dem er zwar gescheitert ist, auf den er aber jetzt sein nacktes Leben retten kann. Denn dieses nackte Leben ist für ihn, für uns und vor

Gott ohne letzten Wert. Das Dichtertum, auf das sich Tasso zuletzt noch als das einzige besinnt, was ihm geblieben, wird ihm zwar die Erleichterung der Klage gewähren, aber es wird ihn nicht wieder emporrichten können. *Denn dieses bloße Dichtertum ist ja gerade die tiefste Ursache seiner menschlichen Unzulänglichkeit.* Bloßes „Genie“ im Sinne einer starken formal-künstlerischen Begabung ist eben nach Goethes klassischer Auffassung keineswegs schon höchste Humanität und höchster Menschenwert. Sondern zu wahren Menschenwert wird Genie erst dann, wenn es von Natur oder durch Erziehung sich mit echter Weltvernunft vermählt und die Gesetzlichkeit der Welt in seiner Gestalt und seinem Werk verkörpert. *Nur die Genialität, die zugleich Humanität ist,* verleiht dem Dichter jene höchste Gunst der Menschen, die wir zugleich als das Zeichen der göttlichen Gunst, als das Zeichen des *wahren* Genies betrachten können.

8

Neben den großen Dramen bilden Goethes Gedichte die wichtigsten Zeugnisse für die Entwicklung der klassischen Humanität, insbesondere dann, wenn man sie durch die gleichzeitigen Briefe des Dichters erläuternd ergänzt. Bei ihrer Betrachtung aber wird nun besonders *die Wandlung des Lebensgefühls* deutlich werden, die sich in der Zeit von Straßburg bis Italien vollzieht. Denken wir an die Lieder und Hymnen des jungen Goethe, so haben wir unmittelbar zunächst den Eindruck von Kraft, Fülle und Lebenslust, und als der allgemeinste Motivkreis dieser Gedichte erscheint das Glück des aufquellenden Lebens – von der zaghaften Hoffnung des schönen Vorfrühlingsgedichts („Ein zärtlich-jugendlicher Kummer“ ...) angefangen bis zu dem stammelnden Jubel des Mailiedes: „O Erd', o Sonne, o Glück, o Lust!“ Aber was diese Gedichte von denen der Anakreontik unterscheidet, deren allgemeinstes Thema doch auch im Preise des Lebens und seiner Genüsse besteht, das ist eine Aufgeschlossenheit des Naturgefühls, durch die dieses Glück eine ganz andere Tiefe und Weite, vor allem aber ein wesentlich anderes Ethos erhält. Wie der junge Goethe sich selbst als ein Glied der großen Natur, so empfindet er auch das Glück des aufquellenden Lebens nicht anders als einen Naturvorgang, in welchem sich nicht nur sein eigenes, sondern das ganze Leben der Natur offenbart. Ihm ist sein Glück eine Offenbarung, kein bloßer Genuß, und es besteht überhaupt nicht, wie für die Anakreontik, in dem Genüsse beschränkter menschlicher Lebenslagen, sondern wesentlich in dem erhebenden Gefühle des Durchdrungenwerdens von dem großen Lebensstrom der Natur, der sich weitend in die Enge des Individuums ergießt oder hervorbricht aus der nunmehr sich öffnenden Unendlichkeit seines Wesens. Alles Glück

besteht in dem Teilhaben an der Unendlichkeit des Lebens, in der Verbundenheit mit dem Blutkreislauf der Natur („Ich saug’ an meiner Nabelschnur nun Nahrung aus der Welt“ ...) und in der gehobenen Bedeutung, die jedes Einzelwesen durch seinen Zusammenhang mit einem größeren Ganzen empfängt. Daraus eben fließt nun auch das wunderbare *Vertrauen*, mit dem das so empfundene Leben das Menschenkind erfüllt. So sehr das Leben als eine dämonische Macht empfunden wird, als das dunkle Schicksal, dem wir schlechthin ausgeliefert sind, so sicher fühlt der Dichter die immanente Vernunft des Lebens, die alles richtig zu seinem Ziele leitet. Ja dieses Vertrauen ist so groß, daß sich Goethe so wenig vor dem Leiden wie vor dem Übermaße der Freude fürchtet und sich völlig frei zeigt von jeder epikureischen Lebensvorsicht. Er gibt sich dem Leben hin, weil er so an die innere Vernunft des Lebens glaubt wie der Christ an die Führung Gottes. Und so ist dieser Goethesche *Lebensglaube*, historisch betrachtet, überhaupt nur die säkularisierte Form des christlichen *Gottvertrauens*. Aber es ist eben von entscheidender Bedeutung, daß das Vertrauen, das der Christ der göttlichen Führung entgegenbringt, aus dem pantheistischen Grundgefühl der Goethezeit heraus auf das Leben selber übergeht – das heißt aber auf dasjenige, dem der Christ gerade mit tiefem Mißtrauen gegenübersteht. Man kann sagen: dieser neue Glaube an das Leben, an den göttlich-gewaltigen Strom, in dem die Einzelwesen gleichsam nur dahintreiben, ist auch das eigentliche und tiefste Glück des Goetheschen Lebensgefühls. Der bloße Genuß des Lebens wird hier überhöht durch das Gefühl einer inneren Geborgenheit – zwar nicht vor dem Leiden, wohl aber vor dem einzigen, was völlig unerträglich wäre bei den unendlichen Leiden, mit denen das Leben dauernd verknüpft bleibt: vor der Sinnlosigkeit des Schicksals. „Wie es auch sei, das Leben“, – wir rechten nicht um seine eudämonistische Bilanz – „es ist gut“, es ist innerlich sinnvoll und führt auch das Individuum zu seinem Sinn. Ein solches Vertrauen zum gesamten Leben aber verleiht ganz unwillkürlich jenes *Selbstvertrauen*, das in den Gedichten des jungen Goethe so charakteristisch zum Ausdruck kommt, von „Wanderers Sturmlied“ angefangen bis zur Prometheus-Ode, von dem Vertrauen auf den eigenen Genius bis zum trotzigen Verzicht auf jede äußere Hilfe, und komme sie von den Göttern selbst. Dieses glücklich-tiefe Selbstvertrauen, begründet in dem allgemeinen Glauben an die göttliche Natur des Lebens und gesteigert durch das Gefühl persönlicher Begnadung zu jenem Götterlieblingsgefühl, in dem der Dichter selbst zu einem neuen Ganymed wird, das ist die innerste Seele von Goethes Jugendgedichten, die Seele ihrer Humanität. Die Stärke dieses Lebensgefühls aber zeigt sich nun in der vollkommenen Ungezwungenheit, mit der es sich, je nachdem sowohl dem engidyllischen wie dem weit-heroischen Zuge des Lebens überläßt. In der *Spannweite* dieses Lebensgefühls, das sich gleichsam auf engstem Raume zusammen-

ziehen und zum vollen Ewigkeitsgefühl erweitern kann, liegt seine innere Kraft.

Es sei nun das Gesagte, statt es im einzelnen nach den verschiedenen Seiten zu verfolgen, lediglich an einem einzigen Gedicht aufgezeigt, das aber wie kein anderes das Lebensgefühl von Sturm und Drang charakterisiert: „*An Schwager Kronos*“. Dieses Gedicht zeigt die für das drängende Lebensgefühl Goethes typische Situation, die Reise, und es faßt das Leben selbst als eine Reise auf, als Reise in der Postkutsche, auf deren Bock der Schwager Kronos, die Zeit selber, sitzt. Aber was den Lebensdrang des Reisenden nun zunächst charakterisiert, das ist seine Ungeduld, mit der er so rasch wie möglich ins Leben drängt. „Spute dich, Kronos! Fort den rasselnden Trott!“ Nicht schnell genug kann es ihm gehen. „Frisch, holpert es gleich!“ Und auch die mühsamen Steigungen des Weges möchte er gern mit einem Schwunge nehmen. „Auf denn, nicht träge denn, strebend und hoffend hinan!“ Diese Ungeduld aber ist nicht Nervosität, sondern der natürliche Drang der Jugend, die aus der inneren Fülle heraus nach der äußeren Fülle des Lebens verlangt und sich darum sogleich berauscht zeigt bei der ersten größeren Aussicht, die sich ihm von der ersten Höhe herab eröffnet „rings ins Leben hinein“. Nun aber ist es charakteristisch, wie sich in diesem Moment sogleich der Kontakt herstellt zwischen dem Goetheschen Individuum und der großen Natur, wie das vom inneren Leben geschwellte Geschöpf sogleich seinen Zusammenhang mit der ewigen Quelle des Lebens und Mensch und Welt überhaupt als ein großes heiliges Ganzes fühlt. „Vom Gebirg zum Gebirg“ schwebend schaut seine Phantasie „den ewigen Geist, ewigen Lebens ahndevoll“. Das heißt: das Hochgefühl des Geschöpfes geht hier auf in dem größeren Gefühl für das ewige Ganze, von dem es sich getragen fühlt und von dem es allein sein Leben hat. Aber nicht minder charakteristisch: sogleich zieht sich dieses Unendlichkeitsgefühl wieder zusammen, um nicht im All zu zerfließen, sondern sich an den Endlichkeiten des Lebens konkret zu entfalten. Wie der ahnend-schweifenden Phantasie der Geist des Lebens erschienen war, so erscheint jetzt dem leiblichen Auge auf der Höhe des Lebens die Gestalt des Mädchens, an deren „frischungsverheißendem Gesundheitsblick“ der Reisende erst zum vollen Bewußtsein der Lebenswirklichkeit erwacht. Dann freilich wendet sich die Fahrt bergab, die Hochzeit des Lebens ist überschritten, und auf das *Glück* der sinnlichen Endlichkeit folgt notwendig die *Tragik* dieser Endlichkeit, die Endlichkeit alles Lebensglücks. Das Bewußtsein solcher Vergänglichkeit löst indessen bei Goethe keineswegs jene Melancholie aus, die die Lebensfreude aller vorgoetheschen Lyrik zu vergiften scheint, sobald die Idee der Vergänglichkeit nur irgendwie das Bewußtsein streift, sondern es verdoppelt nur seinen Lebensmut. Denn dieser Lebensmut entfaltet erst seine höchste Kraft, wenn er sich imstande zeigt, auch den Tod noch

zu überwinden. Darum muß der Reisende freilich wünschen, auf der Höhe seiner Kraft und noch „trunken vom letzten Strahle“ des Lebens dahinzufahren, ohne durch langes Siechtum seine Kraft verloren zu haben. Denn nur ein Fürst des Lebens wird auch im anderen Leben fürstlichen Empfang und fürstliche Rechte haben, nicht aber der arme Lazarus, dem die Hunde die Schwären lecken, weil seine Lebenskraft gebrochen ist. Solche dionysische Überwindung des Todes beruht freilich zuletzt auf dem Glauben an die Ewigkeit des Lebens, mit dem sich der Reisende aber gerade auf der Höhe seines Lebens durchdrungen hat. „Ewigen Lebens ahndevoll“ ist darum der Vers, der innerlich und äußerlich in der Mitte des Ganzen steht. Denn freilich, wer die Ewigkeit in sich trägt, der kann getrost die endliche Form des Lebens zerbrechen, sobald sie anfängt brüchig zu werden. Für den gilt, was die Schlußworte des Prometheus-Fragmentes verkünden:

Wenn alles – Begier und Freud' und Schmerz –
 Im stürmenden Genuß sich aufgelöst,
 Dann sich erquickt in Wonnenschlaf –
 Dann lebst du auf, aufs jüngste wieder auf,
 Von neuem zu fürchten, zu hoffen, zu begehren.

Man braucht nun diesem Gedicht, das wir in jeder Beziehung repräsentativ für Sturm und Drang betrachten können, bloß repräsentative Gedichte der frühweimarer Klassik gegenüberzustellen, etwa „An den Mond“, „Ilmenau“ und „Das Göttliche“, um sogleich einen auffallenden Unterschied in dem Lebensgefühl beider Epochen zu empfinden. Dieser Unterschied bezieht sich zunächst auf den Lebensglauben. Dieser ist zwar in den Gedichten der Frühklassik nicht an sich etwa geringer als in den Gedichten irgendeiner anderen Lebensperiode Goethes, aber er scheint doch nicht mehr in demselben Maße „leichtgläubig“ und „vertrauensselig“ wie in dem Gedicht „An Schwager Kronos“, das im Vergleich zu den späteren Gedichten eben noch der uneingeschränkte Ausdruck eines jungen und ungeprüften Lebensgefühls ist. Für den frühklassischen Goethe hat das Leben allerdings aufgehört, eine Fahrt in der Postkutsche zu sein. Statt dessen tritt jetzt nicht nur in ganz anderem Maße als bisher das Motiv des sittlichen Strebens in den Vordergrund, sondern auch die ganze Größe der inneren und äußeren Widerstände, die diesem Streben entgegenstehn und das Leben nunmehr mit einer neuen Problematik umgeben. Haben wir bei dem Reisenden in der Postkutsche das beglückende Gefühl des Getragenwerdens, so bei den späteren Gedichten den ernsteren, aber auch erhebenden Eindruck des Tragens, sei es im Sinne der Leistung oder des Duldens. Denn bei allem Glauben an den tragenden Strom des Lebens, der gewiß auch diese Gedichte noch unbewußt durchzieht, steht im Vordergrund des Bewußtseins jetzt doch das Gefühl für die Notwendigkeit der eigenen

Tat, nämlich sich selbst zu regen, wenn man in diesem Strome sich selber behaupten will. Aus den Gedichten des jungen Goethe spricht das Begnadetsein des Genies, dem alles und auch das Leben freiwillig-glücklich zufällt und entgegenkommt, das Gefühl der *genialischen* Humanität; aus den Gedichten des Weimarer Goethe aber spricht der Ernst des Lebens, der auch dem Genie nicht erspart bleibt, wenn es seine Sendung und Aufgabe wirklich und ganz erfüllen soll: das Gefühl der *sittlichen* Humanität. Wir können uns diesen Unterschied am einfachsten vielleicht aus einer Briefstelle deutlich machen, die so wie kaum eine andere den neuen Geist des Weimarer Goethe atmet. An Lavater, 20. September 1780: „Das Tagewerk, das mir aufgetragen ist, das mir täglich leichter und schwerer wird, erfordert wachend und träumend meine Gegenwart. Diese Pflicht wird mir täglich teurer, und darin wünscht ichs den größten Menschen gleichzutun, und in nichts Größerem. Diese Begierde, die Pyramide meines Daseins, deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen, überwiegt alles andre und läßt kaum augenblickliches Vergessen zu. Ich darf mich nicht säumen, ich bin schon weit in Jahren vor, und vielleicht bricht mich das Schicksal in der Mitte, und der Babylonische Turm bleibt stumpf unvollendet. Wenigstens soll man sagen: es war kühn entworfen, und wenn ich lebe, sollen, wills Gott, die Kräfte bis hinauf reichen.“ Hier tritt aufs deutlichste der *sittliche* Grundcharakter von Goethes neuem Lebensgefühl hervor. Das Leben erscheint nicht länger mehr als eine Fahrt in der Postkutsche, sondern als ein Ringen um jene innere Vollendung, die nicht von Natur gegeben ist, sondern der Natur erst abgerungen werden muß. Und es ist klar, daß bei dieser neuen Aufgabe das Lebensgefühl eine andere Färbung bekommt. So sehr es sich auf der einen Seite mit einer neuen Art des Hochgefühls, der sittlichen Befriedigung erfüllt, so weit entfernt es sich von dem natürlichen Glücksgefühl, das den Zauber gerade der Goetheschen Jugendgedichte ausmacht. Und es treten anstatt dessen wenn nicht direkt schmerzliche, so doch resignierte Stimmungen auf, die von der Schwere dieses menschlichen Ringens Kunde geben. Dem Lebensdrange der Jugendzeit antwortet hier mit einem Male die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, und der einst nimmermüde Wanderer dichtet nun jene beiden „Nachtlieder“, von denen das eine ein Gebet um Frieden ist, das andere aber bereits das Gefühl nahenden Friedens zeigt: „Warte nur, balde ruhest du auch.“ Aus dieser für die Frühklassik so charakteristischen Friedenssehnsucht des vom Kampfe des Lebens ermüdeten Kämpfers heraus ist nun auch das Lied „*An den Mond*“ gedichtet worden: der Dank an die Natur für die lindernde Kraft, die sich das wunde Gemüt aus ihrem ruhigen Anschauen schöpft, die erste Wehmut über die Vergänglichkeit alles Schönen, die der junge Goethe so kraftvoll scheinbar von sich gewiesen hatte, und der Preis eines reineren Glücks, als es uns im Strome der Welt zuteil

werden kann: „Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt!“ Im Schwager Kronos der ungeduldige Drang ins Leben, im Mondlied der resignierte Wunsch, sich aus dem Strom des Lebens zurückzuziehen: der Gegensatz zwischen beiden Gedichten und dem Lebensgefühl beider Perioden könnte nicht größer sein. Allerdings bedeutet dieses Gedicht im Zusammenhange von Goethes Leben nicht etwa das letzte Wort, sondern nur eine Atempause in dem schweren Ringen um Vollendung. Und man muß es zur Charakterisierung seiner Humanität notwendig mit jenem kraftvoll-hohen Gedichte „*Ilmenau*“ zusammennehmen, in dem die vorübergehende Resignation einem neuen Hochgefühl gewichen ist, aber freilich nicht dem erneuerten Hochgefühl des bloßen Lebens, sondern dem einer sittlichen Befriedigung über die Läuterung des dunklen Lebensdranges zu pflichtbewußtem Menschentum. Dieses Gedicht feiert zwar nicht des Dichters eigene menschliche Läuterung, sondern diejenige des jungen Fürsten, dem der Dichter diene, aber diese ist, wie wir wissen, das Werk des Dichters, und dessen eigene Gesinnung steht nicht nur überall dahinter, sondern tritt auch in den Selbstanklagen gegen die zweischneidigen Folgen seines mißverstandenen Freiheitsrufes deutlich genug hervor.

Ich brachte reines Feuer vom Altar –
Was ich entzündet, ist nicht reine Flamme;
Der Sturm vermehrt die Glut und die Gefahr.
Ich schwanke nicht, indem ich mich verdamme.

Die Läuterung aber, die hier gefeiert wird, ist keine andere als diejenige *sittlicher Selbstbeschränkung*.

So mög', o Fürst, der Winkel deines Landes
Ein Vorbild deiner Tage sein!
Du kennest lang die Pflichten deines Standes
Und schränkst nach und nach die freie Seele ein.
Der kann sich manchen Wunsch gewähren,
Der kalt sich selbst und seinem Willen lebt;
Allein wer andre wohl zu leiten strebt,
Muß fähig sein, viel zu entbehren.

Das erscheint hier als die wahre Humanität, zu der sich Goethe auch in den Briefen dieser Zeit immer wieder bekennt. „Soviel kann ich Sie versichern“ (schreibt er 1782 an Plessing, den Unglücklichen, der nach den Worten der „Harzreise im Winter“ seinen eigenen Wert in ungenügender Selbstsucht heimlich aufzehrt), „daß ich mitten im Glück in einem anhaltenden Entsagen lebe und täglich bei aller Mühe und Arbeit sehe, daß nicht mein Wille, sondern der Wille einer höhern Macht geschieht, deren Gedanken nicht meine Gedanken sind.“ – Seinen

natürlichen Leidenschaften entsagen können, um ganz und gar höheren Idealen, persönlichen oder sachlichen, zu dienen, das wird nunmehr als der wahre menschliche Adel empfunden. Es ist das, worauf die eigentliche Würde des Menschen und eben das beruht, was ihn nicht nur über die übrige Natur erhebt, sondern ihn auch zur Vorstufe für geahnte höhere Wesen macht, wie sie die Phantasie sich in ihren Göttern erschafft. Auf diesem Gedanken beruht das tief sinnige Gedicht „*Das Göttliche*“, in dem die lyrische Humanitätsdichtung Goethes ihre höchste Höhe erreicht.

Edel sei der Mensch,
Hilfreich und gut!
Denn das allein
Unterscheidet ihn
Von allen Wesen,
Die wir kennen.

Alle Naturwesen nämlich unterstehen dem chernen Zwange der Naturgesetze, d. h. nicht nur den chemisch-physikalischen, sondern auch den Gesetzen der sinnlichen Leidenschaften. „Nur allein der Mensch vermag das Unmögliche“, nämlich sich über diese seine Naturbedingtheit zu erheben und sich durch die sittliche Tat unabhängig zu machen „von der Gewalt, die alle Wesen bindet“. Freilich vermag er es seiner immer noch irdischen Natur zufolge nicht so völlig, daß er nicht von Wesen träumen sollte, die dieser geistigen Fähigkeit noch in ganz anderem Maße fähig wären, „täten im großen, was der Beste im kleinen tut oder möchte“. Aber je mehr er selbst bereits „das Göttliche“ verwirklicht, um so wirklicher werden ihm die Götter: denn er selbst vermag seiner götterschaffenden Phantasie als Vorbild zu dienen, so wie aus der Schönheit griechischer Menschen einst die Gestalten der griechischen Götter erwachsen sind. Der sittliche Mensch ist der göttliche Mensch.

In dem heißen Ringen um seine Vergöttlichung stehen dem Menschen nun vor allem *zwei gute Genien* zur Seite, die in den Gedichten des frühweimarischen Goethe gleichermaßen dankbar gefeiert werden. Der eine Genius ist die Frau, die ja auch in den großen Humanitätsdichtungen die Rolle des sittlichen Genius hat. Und man mag sich an dieser Stelle zum Bewußtsein bringen, welch eine große, nicht nur rein persönliche, sondern gerade auch geistesgeschichtliche Bedeutung jene von Goethe geliebte und vergötterte Frau besitzt, deren sittigendem Einfluß er vorzüglich seine menschliche Läuterung zu danken glaubte. Deshalb gehört zu den großen Humanitätsdichtungen dieser Zeit vor allem auch das schöne Gedicht auf *Charlotte von Stein* und die hinanziehende Macht ihres durch Entsagung geadelten Wesens. Dieses bezieht sich freilich nicht ganz unmittelbar auf die Wirklichkeit ihres damaligen Verhältnisses, sondern sucht das, was Goethe in

der Gegenwart der geliebten Frau auf sich ausstrahlen fühlt, durch die mystische Erinnerung an ein früheres Leben zu verdeutlichen, in dem Charlotte, wie es Goethe deucht, schon einmal einen solchen wunderbaren Einfluß auf ihn ausgeübt:

Tropfstest Mäßigung dem heißen Blute,
 Richtetest den wilden, irren Lauf,
 Und in deinen Engelsarmen ruhte
 Die zerstörte Brust sich wieder auf;
 Hieltest zauberleicht ihn angebunden
 Und vergaukeltest ihm manchen Tag:
 Welche Seligkeit glich jenen Wonnestunden,
 Da er dankbar dir zu Füßen lag,
 Fühlt' sein Herz an deinem Herzen schwellen,
 Fühlte sich in deinem Auge gut,
 Alle seine Sinne sich erhellen
 Und beruhigen sein brausend Blut!

Es ist nun sehr charakteristisch, daß die Wirkung, die Goethe dem zweiten Genius der sittlichen Läuterung dankbar nachrühmt, gleichfalls in der „Beruhigung des brausenden Blutes“ besteht und daß auch dieser Genius nicht nur weiblichen Geschlechts ist, sondern in Goethes Darstellung unverkennbar die Züge Charlotte von Steins trägt. Dieser Genius ist die *Kunst*, und Goethe schildert ihre Wirkung bezeichnenderweise auch als eine Befreiung von dem heißen Drange des Lebens.

Es schweigt das Wehen banger Erdgefühle,
 Zum Wolkenbette wandelt sich die Gruft,
 Besänftiget wird jede Lebenswelle,
 Der Tag wird lieblich, und die Nacht wird helle.

Zu dieser Kunst, die zweifellos eine andere Kunst als die lebensvolle Kunst des jungen Goethe zur Voraussetzung hat, wird der Dichter in der „Zueignung“ durch die edle Gestalt der Muse geweiht, die sich selbst als die Göttin der Wahrheit bezeichnet, aber, wie noch später zu zeigen sein wird, eine ganz andere Wahrheit damit im Auge hat als die naturalistische Wahrheit der Sturm-und-Drang-Dichtung. Und es ist beinahe eine Wiederholung dessen, was der Dichter schon Charlotte persönlich bekannt hat, wenn er auch ihrer musischen Erscheinung sagt:

„Ja!“ rief ich aus, indem ich selig nieder
 Zur Erde sank, „lang hab' ich dich gefühlt:
 Du gabst mir Ruh', wenn durch die jungen Glieder
 Die Leidenschaft sich rastlos durchgewühlt;
 Du hast mir wie mit himmlischem Gefieder

Am heißen Tag die Stirne sanft gekühlt;
Du schenktest mir der Erde beste Gaben,
Und jedes Glück will ich durch dich nur haben!“

Dem logischen Verstand dünkt es freilich eine gewisse Unklarheit, wenn das, was diese beruhigende, läuternde und erhebende Wirkung haben soll, bald als die Frau, bald als die Kunst und bald als die Wahrheit erscheint. Aber gerade darin liegt das Tiefere: nämlich die wesenhafte Gleichheit von Sittlichkeit, Kunst und Wissenschaft, die alle in einer Herrschaft des Geistes über die Sinnenwelt bestehen und darum in der Tat nur verschiedene Seiten sind der einen Humanität, als deren Genius darum mit vollem Rechte bald die Frau, bald die Muse und bald die Göttin der Wahrheit erscheinen kann.

ZWEITES KAPITEL

VERNUNFTIDEALISMUS

I. DIE KANTISCHE ETHIK

I

Die Läuterung des sittlichen Bewußtseins, die sich in der deutschen Klassik vollzieht, besteht, wie schon früher betont, nicht in der Entwicklung neuer sittlicher Anschauungen, einer Nietzscheschen „Umwertung aller Werte“, sondern lediglich in der *Verfeinerung und Verinnerlichung der Gesinnung*, von der die sittlichen Ideale der abendländischen Menschheit getragen werden. Sie bezieht sich also wesentlich nur auf die Form der Gesinnung, nicht aber auf die Ideale selbst. Und diese Gesinnung ist bezeichnet: negativ durch die Befreiung der sittlichen Ideale von allen realen Beweggründen, bestehen diese nun speziell in Klugheitserwägungen oder überhaupt ganz allgemein in der Berücksichtigung des Effekts, positiv aber durch ihre Verinnerlichung und ihren Idealismus. Vollkommene Innerlichkeit und reiner Idealismus sind daher die beiden charakteristischen Kennzeichen der klassischen Ethik. Und dadurch unterscheidet sich diese ebenso von der realistischen Klugheitsmoral der Aufklärung, die ganz und gar auf den Effekt gegründet war, wie von der veräußerlichten Moral des zur Orthodoxie erstarrten Christentums. In dieser Entwicklung spielt die Kantische Ethik eine hervorragende Rolle und übt eine die Geister mächtig aufrüttelnde Wirkung aus. Sie ist zwar keineswegs bereits die Vollendung des ganzen Prozesses. Denn dieser nimmt gerade noch über Kant hinaus eine sehr entscheidende Wendung, die den Gegenstand unseres dritten Kapitels bilden wird. Aber sie trägt durch die scharfe Herausarbeitung bestimmter Züge der klassischen Lebensauffassung wie nichts anderes zur Klärung der Gedanken bei und erzeugt durch ihre zum Widerspruch herausfordernde Überspitzung eine Bewegung, in deren Verlauf nun das klassische Humanitätsideal zur letzten Reife gedeiht.

Verbreiteten Ansichten gegenüber ist zu betonen, daß Kants Ethik dem Humanitätsideal des deutschen Naturidealismus sehr viel näher steht, als es äußerlich zunächst den Anschein hat. Nicht nur der Grundgedanke von Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts“ (vgl. S. 132 f.), nicht nur unter zahllosen ähnlichen Zeugnissen Goethes Gedicht „Das Göttliche“, sondern auch die Grundgesinnung in Herders „Ideen“ zeigt mit der Kantischen Ethik eine so weit-

gehende Übereinstimmung, daß es völlig verkehrt wäre, die Kantische Ethik diesen früheren Zeugnissen der Läuterung des sittlichen Bewußtseins als etwas grundsätzlich Neues und Andersgeartetes gegenüberzustellen. Ja es würde dies auch Kants Absicht durchaus widersprechen, der immer wieder betont hat, daß er im Grunde genommen kaum etwas Neues sage und auch nicht sagen wolle, sondern nur eine genaue philosophische Analyse des vorhandenen sittlichen Bewußtseins geben wolle, das von den Philosophen bisher immer nur unzulänglich oder falsch gedeutet worden sei. Und gerade darin besteht Kants historisches Verdienst auf dem Gebiete der Ethik, daß er die philosophische Formel für dasjenige fand, was das sittliche Feingefühl seiner Zeit unter Sittlichkeit verstand und was in der Humanitätsphilosophie Lessings und Herders sowie in den Humanitätsdichtungen Goethes längst Gestalt gewonnen hatte. Kant gibt einem Rezensenten seiner „Metaphysik der Sitten“ durchaus recht, der behauptet hatte, Kant stelle darin „kein neues Prinzip der Moralität, sondern nur eine neue Formel auf“. „Wer aber (meint Kant) wollte auch einen neuen Grundsatz aller Sittlichkeit einführen und diesen gleichsam zuerst erfinden? Gleich als ob vor ihm die Welt in dem, was Pflicht sei, unwissend oder in durchgängigem Irrtum gewesen wäre. Wer aber weiß, was dem Mathematiker eine Formel bedeutet, die das, was zu tun sei, um eine Aufgabe zu befolgen, ganz genau bestimmt und nicht verfehlen läßt, wird eine Formel, welche dieses in Ansehung aller Pflicht überhaupt tut, nicht für etwas Unbedeutendes und Entbehrliches halten“ (Kr. d. pr. V., hrsg. v. Kherbach, S. 7). So liegt die Bedeutung der Kantischen Ethik zunächst in dieser neuen Formel für das Wesen der Sittlichkeit (nicht für die sittlichen Ideale). Diese Formel aber empfängt ihr Leben erst durch die Ableitung, aus der sie hervorgegangen ist, d. h. durch die dahinterstehende Kantische Weltanschauung. Und dies erst ist im eigentlichen Sinne das Neue und Epochenmachende der Kantischen Ethik, daß sie den *sittlichen Idealismus der Zeit auf neue geistige Fundamente setzt* und ihm durch diese neue Begründung eine ganz neue Tiefe und Würde verleiht. Was Herder und Goethe aus den Voraussetzungen ihres Naturidealismus entwickelt hatten, das entwickelt Kant mit den ganz anderen Vorstellungen seines Vernunftidealismus. Und die daraus sich ergebende Gedankenwelt, nicht allein die schließliche „Formel“ für Sittlichkeit, ist das zeugende und bewegende Neue von Kants moral-philosophischen Schriften: der „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“ 1785 und der „Kritik der praktischen Vernunft“ 1788. Was der Historiker also darzustellen hat, das ist im wesentlichen die Verwandlung des deutschen sittlichen Idealismus, dessen Werden im Reiche des Naturidealismus wir bisher verfolgt haben, durch die Denkmotive der Kantischen Philosophie.

Um sich zunächst die wesentliche Übereinstimmung zwischen Kants und Herders Humanitätsphilosophie im gemeinsamen Gegensatze zur Lebensauf-

fassung von Sturm und Drang zum Bewußtsein zu bringen, so besteht nach beiden die Bestimmung des Menschen in seiner Vernünftigkeit, mit der die Freiheit auf das innigste verbunden ist. Und ganz allgemein gründet sich diese Idee auf die Vorstellung einer Rangordnung der menschlichen Triebkräfte, von denen die „unteren“ durch die „oberen“ beherrscht werden sollen – oder anders ausgedrückt, auf die Vorstellung eines „besseren“ und eines „schlechteren“ Ich, unserer besonderen „Humanität“ und ihrer allgemeinen animalischen Grundlage. Dies alles hat aber bei Herder einen spezifisch naturalistischen, wenn auch keineswegs empiristischen Charakter. Und wir hatten ja schon darauf aufmerksam gemacht, daß die eigentliche Leistung von Herders Humanitätsphilosophie nicht in der Idee der menschlichen Vernünftigkeit schlechthin, sondern in der geistesgeschichtlich so sehr bedeutsamen Idee der „Natürlichkeit“ dieser Vernünftigkeit bestehe. Nicht die Vernunft als solche, sondern daß sich die Vernunft aus der Natur entwickelt und Vernunft nur die letzte Stufe einer natürlichen Entwicklung repräsentiert, ist der für Herders Humanitätsphilosophie entscheidende Gedanke. Und als Konsequenz muß daraus jene versöhnliche, harmonisierende, monistische Tendenz entstehen, die bei aller Anerkennung des Gegensatzes zwischen Naturtrieb und Vernunft immer einen letzthinigen Zusammenhang zwischen beiden, die Natürlichkeit der Vernunft und die Vernünftigkeit der Natur, zu betonen nicht müde wird. Diesem monistischen Naturidealismus gegenüber bezeichnet nun Kants Vernunftidealismus, wie schon früher bemerkt, den *Wiedereinbruch eines neuen und radikalen Dualismus*, dessen wesentlichstes Merkmal in der schroffen Auseinanderreißung und Entgegensetzung von Natur und Geist, Trieb und Vernunft besteht. Wie sich für Herder die Vernunft aus der Natur, so entwickelt sich umgekehrt für Kant (wenn auch zunächst in einem anderen Sinne) die Natur aus der Vernunft. Aber während bei Herder die vernunft Hervorbringende Natur im Innersten etwas Emporsteigendes hat, das zu Goethescher Naturgläubigkeit berechtigt, hat sie bei Kant etwas durchaus Herabziehendes. Sie ist ein Feind der Vernunft, die an ihr nur mit ihren schlechteren Organen, Sinnlichkeit und Verstand, nicht aber mit ihrem eigentlichen und letzten Wesen beteiligt ist. Die Natur ist für Kant vernunftlos, nicht die Form einer noch unbewußten Vernunft. Und darum widerstrebt sie auch der vernünftigen Formung und macht das Leben des Menschen, dessen wahre Bestimmung die Formung seiner Natur durch die Vernunft ist, zu einem schweren Problem. Zwar ist auch für Herders Naturidealismus das Leben ein Kampf. Die Natur kommt im Menschen nicht leicht, sondern schwer zur Vernunft und ist auch vor Rückfällen in die Unvernunft keinen Augenblick gesichert. Aber der Mensch ist doch von Natur zur Vernunft organisiert und hat die natürliche Tendenz, zur Vernunft zu kommen, so daß auf natürliche

Weise aus Irrtum Wahrheit und aus Inhumanität Humanität entstehen kann. Für Kant dagegen ist dieser Kampf des Lebens von unauflöslicher Problematik, der Kampf zweier Gegner, die nichts miteinander gemein haben und deren Sieg immer gleichbedeutend ist mit der völligen Niederlage des anderen. „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl.“ Hier erneuert sich im philosophischen Gewande die alte christliche Vorstellung des großen Kampfes zwischen Leib und Seele, Gott und Teufel; und sie erneuert sich mit einer Schärfe und Grundsätzlichkeit, die in der dualistischen Gesamtstruktur der Kantischen Philosophie auf das tiefste gegründet ist. Dem harmoniegläubigen, optimistischen, monistischen Idealismus Herder-Goethes stellt sich in Kant ein harmoniezerstörender, pessimistischer, dualistischer Idealismus entgegen, der den asketischen Zug neu verstärkt, durch den sich, wie wir bereits gesehen haben, der sittliche Idealismus der Frühklassik von dem entsagungsfeindlichen Ethos der Sturm-und-Drang-Zeit charakteristisch unterschied. Aber trotz der berüchtigten Ausblicke der Kantischen Philosophie auf Gott und Unsterblichkeit, die nach ihrer theoretischen Vernichtung als praktische Postulate wiederkehren, verliert der alte christliche Dualismus in ihr doch durchaus den theologischen Charakter und bietet sich dem modernen Menschen als eine rein philosophische Vorstellung an, die nur auf das wichtigste Ergebnis der „Kritik der reinen Vernunft“, die Unterscheidung der beiden Welten, der Sinnenwelt und der intelligiblen Welt, gegründet ist.

2

Dieser schroffe Dualismus drückt sich nun moralphilosophisch in der ungeheuren Strenge aus, mit der Kant *die Idee der Sittlichkeit von jeder Art des Eudämonismus scheidet*. Daß das sittliche Handeln etwas grundsätzlich anderes ist als das Streben nach Glückseligkeit, das ist die negative Hauptbestimmung der Kantischen Ethik, die er auf alle Weise einzuschärfen und bis in ihre gewagtesten Konsequenzen hinein durchzuführen sucht. „Das gerade Widerspiel des Prinzips der Sittlichkeit ist: wenn das der eigenen Glückseligkeit zum Bestimmungsgrunde des Willens gemacht wird“, heißt es in der zweiten Anmerkung zum 4. Lehrsatz der Grundsätze der reinen praktischen Vernunft. Und später lesen wir: „Die Unterscheidung der Glückseligkeitslehre von der Sittenlehre ist in der Analytik der reinen praktischen Vernunft die erste und wichtigste ihr obliegende Beschäftigung, in der sie so pünktlich, ja wenn es auch hieße peinlich, verfahren muß, als je der Geometer in seinem Geschäfte“ (S. 112). Freilich, was zu bemerken wichtig: „Diese Unterscheidung des Glückseligkeitsprinzips von dem der

Sittlichkeit ist darum nicht sofort Entgegensetzung beider, und die reine praktische Vernunft will nicht, man solle die Ansprüche auf Glückseligkeit aufgeben, sondern nur, sobald von Pflicht die Rede ist, darauf gar nicht Rücksicht nehmen“ (S. 113).

Diese Auffassung ist nun sowohl ein Ausdruck von Kants rein menschlicher Natur und einfach ein Bekenntnis seiner persönlichen Denkungsart, als auch die Folge seiner kritischen Tendenz, die überall darauf aus ist, nach phänomenologischer Methode die verschiedenen Begriffe nach ihrer Bedeutung säuberlich voneinander zu scheiden. Und da bedarf es naturgemäß keines Beweises, daß „gut“ etwas anderes meint wie „nützlich“ oder „angenehm“ und daß etwas als angenehm und auch im weitesten Verstande zweckvoll empfunden werden kann, ohne *darum* bereits gut zu sein. Es ist eben ein völlig eigener Maßstab, den wir anlegen, wenn wir einer Handlung sittliche Qualität zusprechen. Zwar könnte es wohl sein, daß, was wir als angenehm empfinden, zu gleicher Zeit auch den Charakter des Sittlichen besäße. Dann aber hat es ihn nicht wegen seiner Annehmlichkeit, sondern aus einem Grunde, der offenbar auf einer völlig anderen Ebene liegt als derjenigen des nach Wohl und Wehe urteilenden Gefühls. An diesem Punkte entfaltet nun die Kantische Ethik ihre ganz besondere Eigentümlichkeit. Ihr ungeheurer Radikalismus entsteht nämlich nicht nur daraus, daß sie jeden wesenhaften Zusammenhang zwischen sittlicher und eudämonistischer Motivierung unseres Willens bestreitet, sondern daß sie *jede gefühlsmäßige Motivierung als eudämonistisch betrachtet* und in dieser Hinsicht keinerlei Unterschied anerkennt zwischen den verschiedenen Formen und Stufen des Gefühls. Jedes Gefühl ist für Kant „Gefühl“, sei es nun Liebe zu Gott, Kunst, Weib oder Champagnerflasche. Ein durch Gefühl bestimmter Wille aber ist für ihn eudämonistisch, und wo wir unser Gefühl zu befriedigen suchen, kann von einem sittlichen Handeln schlechterdings nicht mehr die Rede sein. Kant bestreitet die Möglichkeit jeder Temperamentstugend: nicht zwar, daß es Menschen gäbe, die den natürlichen Trieb haben und denen es eine Lust ist, Handlungen zu vollbringen, die wir als moralisch zu bezeichnen pflegen, sondern daß eine so vollbrachte Tat eine moralische sei. „Es ist sehr schön (beginnt die berühmte Stelle der Kritik der praktischen Vernunft), aus Liebe zu Menschen und teilnehmendem Wohlwollen ihnen Gutes zu tun, oder aus Liebe zur Ordnung gerecht zu sein, aber das ist noch nicht die echte moralische Maxime unseres Verhaltens, die unserem Standpunkte als Menschen angemessen ist, wenn wir uns anmaßen, gleichsam als Volontäre (Freiwillige), uns mit stolzer Einbildung über den Gedanken der Pflicht wegzusetzen, und, als vom Gebot unabhängig, bloß aus eigener Lust das tun wollen, wozu für uns kein Gebot nötig wäre. Wir stehen unter einer Disziplin der Vernunft und müssen in allen unseren Maximen der Unterwürfig-

keit unter derselben nicht vergessen, ihr nichts zu entziehen oder dem Ansehen des Gesetzes, ob es gleich unsere eigene Vernunft gibt, durch eigenwilligen Wahn dadurch etwas abzukürzen, daß wir den Bestimmungsgrund unseres Willens, wenngleich dem Gesetze gemäß, doch in etwas anderes als im Gesetze selbst und in der Achtung für dieses Gesetz setzten. Pflicht und Schuldigkeit sind die Gesinnungen, die wir allein unserem Verhältnisse zum moralischen Gesetze geben müssen. Wir sind zwar gesetzgebende Glieder eines durch Freiheit möglichen und durch praktische Vernunft uns zur Achtung vorgestellten Reiches der Sitten, aber doch zugleich Untertanen, nicht das Oberhaupt desselben, und die Verken- nung unserer niederen Stufe, als Geschöpfe, und Weigerung des Eigendünkels gegen das Ansehen des heiligen Gesetzes ist schon eine Abtrünnigkeit von dem- selben, dem Geiste nach, wenngleich der Buchstabe desselben erfüllt würde“ (S. 100). Das ist für Kant die entscheidende Bestimmung des sittlichen Verhal- tens, daß es hervorgeht *nicht aus irgendeinem empirischen Gefühl*, welcher Art dies auch immer sei, *sondern lediglich aus Achtung vor dem Sittengesetz*. Ja Kant ver- folgt diesen Gedanken bis zu der scheinbar paradoxen Behauptung, daß keines- wegs auch der konkrete *Inhalt* des Sittengesetzes das Motiv des sittlichen Willens abgeben dürfe, sondern lediglich *die Idee der Gesetzlichkeit* dieses Inhalts über- haupt. Nicht *was* sittlich ist, darf den sittlichen Willen motivieren, sondern ganz allein das Gefühl, *daß* das Betreffende sittlich ist. Denn der Inhalt des Sitten- gesetzes hat notwendig irgendeine Beziehung zu unserem Gefühl, das dem Ge- setze Beifall zollt oder ihm widerstrebt. Würden wir aber bereits gefühlsmäßig wollen, was das Sittengesetz befiehlt, dann würde das die reine sittliche Ge- sinnung trüben, die allein in der Achtung vor der Gesetzlichkeit dieses Ge- setzes besteht.

Zwar könnte man einwenden, daß doch auch Achtung ein Gefühl sei und folglich ebenso wie jedes andere zur Triebfeder des sittlichen Willens tauge, wenn dessen Wesen gerade in absolute Gefühllosigkeit gesetzt werde. Aber diesen Ein- wand hat Kant zu entkräften versucht, indem er dem *Gefühl der Achtung eine Sonderstellung* innerhalb der menschlichen Gefühlswelt zugewiesen hat. „Die Achtung (meint er) ist so wenig ein Gefühl der Lust, daß man sich ihr in An- sehung eines Menschen nur ungern überläßt ... gleichwohl ist darin doch auch wiederum so wenig Unlust, daß, wenn man einmal den Eigendünkel abgelegt und jener Achtung praktischen Einfluß verstattet hat, man sich wiederum an der Herr- lichkeit des moralischen Gesetzes nicht sattsehen kann und die Seele sich in dem Maße selbst zu erheben glaubt, als sie das heilige Gesetz über sich und ihre ge- brechliche Natur erhaben sieht“ (S. 94). Die Achtung ist also, können wir sagen, gefühlsmäßig indifferent. Aber schließlich muß Kant selbst zugeben, daß diese Einwirkung des reinen Sittengesetzes auf den Willen ohne das Zwischenglied

eines Gefühls in gewisser Weise etwas Wunderbares und für die Philosophie nicht restlos aufzulösen sei. „Es liegt so etwas Besonderes in der grenzenlosen Hochschätzung des reinen, von allen Vorteilen entblößten moralischen Gesetzes, so wie es die praktische Vernunft uns zur Befolgung vorstellt, deren Stimme auch den kühnsten Frevler zittern macht und ihn nötigt, sich vor seinem Anblicke zu verbergen: daß man sich nicht wundern darf, diesen Einfluß einer bloß intellektuellen Idee aufs Gefühl für die spekulative Vernunft unergründlich zu finden und sich damit begnügen zu müssen, daß man a priori doch noch so viel einsehen kann, ein solches Gefühl sei unzertrennlich mit der Vorstellung des moralischen Gesetzes in jedem endlichen vernünftigen Wesen verbunden“ (S. 97). Eine Handlung nun, „die nach diesem Gesetze, mit Ausschließung aller Bestimmungsgründe aus Neigung“, rein aus dem Gefühl der Verpflichtung zur Gesetzmäßigkeit vollzogen werden soll, nennt Kant „Pflicht“. Und dieses *Gefühl des Verpflichtetseins zur Gesetzmäßigkeit überhaupt* ist die eigentliche Gesinnung, die alles sittliche Handeln konstituiert. „Es enthält, als Unterwerfung unter ein Gesetz, das heißt als Gebot, welches für das sinnlich-affizierte Subjekt Zwang ankündigt, keine Lust, sondern insofern vielmehr Unlust an der Handlung in sich. Dagegen aber, da dieser Zwang bloß durch Gesetzgebung der eigenen Vernunft ausgeübt wird, enthält es auch Erhebung, und die subjektive Wirkung aufs Gefühl, sofern davon rein praktische Vernunft die alleinige Ursache ist, kann also bloß Selbstbilligung in Ansehung der letzteren heißen, indem man sich dazu ohne alles Interesse, bloß durchs Gesetz bestimmt erkennt ... Der Begriff der Pflicht fordert also an der Handlung, objektiv, Übereinstimmung mit dem Gesetz, an der Maxime derselben aber subjektive Achtung fürs Gesetz, als die alleinige Bestimmungsart des Willens durch dasselbe“ (S. 98).

Aus alledem erklärt sich ohne weiteres der *rein formalistische Charakter* der Kantischen Ethik, durch den sie sich von allen anderen Moralphilosophien fundamental unterscheidet. Die Qualität des Sittlichen haftet für sie nicht an irgendwelchen Willenszielen, die der Wille wollen mußte, um sittlich zu sein, sondern lediglich an der Form des Willens, an der Gesinnung. Und diese Gesinnung besteht umgekehrt in der von allen inhaltlichen Bestimmungen unabhängigen Achtung vor der Idee des Gesetzes oder, wie wir auch sagen können, in dem *Willen zur Gesetzmäßigkeit überhaupt*. „Die Autonomie des Willens ist das alleinige Prinzip aller moralischen Gesetze und der ihnen gemäßen Pflichten... In der Unabhängigkeit nämlich von aller Materie des Gesetzes (nämlich einem begehrten Objekte) und zugleich doch Bestimmung der Willkür durch die bloße allgemeine gesetzgebende Form, deren eine Maxime fähig sein muß, besteht das allseitige Prinzip der Sittlichkeit“ (S. 39). Das ist Kants Formel für den sittlichen Idealismus, der, wie wir gesehen haben, überall das sittliche Bewußtsein der Klas-

sik durchdringt. Sie scheint mit Lessings Ideal identisch, das Gute zu tun, weil es das Gute ist, aber geht doch in Wahrheit darüber hinaus. Denn Lessing würde immer noch mit dem jungen Schiller des Glaubens sein, daß die Triebfeder zu einem solchen Wollen die Liebe zum Guten ist, die Kant als sittliches Motiv eben nicht mehr gelten lassen will. Denn auch die heiligste Liebe behält als Liebe immer noch einen Erdenrest, durch den Kant die reine Idee vernunftgeborener Sittlichkeit getrübt sieht. Liebe kann sich immer nur auf den Inhalt des Gesetzes, nicht aber auf die Gesetzmäßigkeit als solche beziehen und darum nicht das eigentliche Motiv des sittlichen Handelns sein. In dieser Reduzierung der Sittlichkeit auf die reine Form des Handelns liegt aber zugleich die Verinnerlichung der Ethik, die das andere Kennzeichen des deutschen Idealismus ist. Daß die Qualität des Sittlichen nicht an dem Willensinhalte, sondern lediglich an der Form des Willens, der Gesinnung haftet, das ist nur der besondere Ausdruck dafür, daß überhaupt nicht mehr der Effekt, sondern das Motiv als der eigentliche Quellpunkt des Sittlichen betrachtet wird. Nicht was durch eine Handlung bewirkt wird, bestimmt ohne weiteres ihren ethischen Wert; denn der Mensch kann durchaus das Sittengesetz äußerlich befolgen, ohne darum innerlich sittlich zu sein. Legalität ist nicht Moralität. Sondern sittlich kann allein die Gesinnung heißen, oder wie Kant in der Grundlegung zur Metaphysik der Sitten sagt: „*Es ist nichts gut in der Welt als ein guter Wille.*“ In dieser Verlegung der Sittlichkeit in die bloße Gesinnung aber ist die Kantische Ethik, wie man mit Recht gesagt hat, nur die letzte philosophische Konsequenz der deutschen Reformation.

3

Es ist klar, daß eine solche ebenso hoch idealistische wie innerliche Auffassung vom Wesen der Sittlichkeit nicht nur das nüchterne Ergebnis einer logisch-phänomenologischen Analyse ist, sondern mit den metaphysischen Fundamenten der Kantischen Weltanschauung auf das engste zusammenhängt. In der Tat ist der überall hervortretende Dualismus der Kantischen Ethik, der Gegensatz zwischen Effekt und Motiv, gefühlsmäßigem und pflichtmäßigem Verhalten, inhaltlicher und formaler Bestimmtheit des Willens, nur der Ausdruck jenes Grunddualismus der Kantischen Philosophie: der Unterscheidung der beiden Welten, der empirischen und der intelligiblen, der sinnlichen und der übersinnlichen, der Erscheinungswelt und des Dinges an sich. Denn wenn wir nun nach dem Orte fragen, an welchem das Sittengesetz entspringt und wodurch es sich als etwas so Hohes und Heiliges qualifiziert, dann werden wir damit auf das Hauptmotiv der Kantischen Weltanschauung verwiesen, nach welchem die Welt der Erscheinun-

gen etwas anderes ist als die Welt an sich, und die tiefste Natur des Menschen eben nicht in seiner „Natur“, sondern in der schöpferischen Vernunft, und das heißt in der von seiner sinnlichen Natur unabhängigen Freiheit des Geistes besteht. Und daraus folgt eben die Würde der Sittlichkeit, daß sie *der Ausdruck unseres tiefsten Wesens* ist, das übersinnliche Formgesetz unserer Existenz, mit dem wir unmittelbar in das Absolute hinunterreichen. Darum die radikale Abtrennung der Sittlichkeit von jeder gefühlsmäßigen, überhaupt jeder inhaltlichen Motivation. Denn das Gefühl, wie sublimiert es auch immer sei, gehört nach Kant der Welt der Erscheinung, nicht aber unserem übersinnlichen Wesen an. Das Sittengesetz aber entspringt jenseits aller Erscheinung dem reinen Reiche des Geistes. Es ist nicht der Imperativ unseres Gefühls, sondern der Imperativ der Vernunft. Freilich nicht der empirischen Vernunft der Aufklärung, die es überall nur mit der Wirklichkeit zu tun hat, sondern der absoluten Vernunft, die, weil sie jenseits aller Wirklichkeit steht, auch nur die reine Form unseres Handelns ist. Kants Kampf gegen den Eudämonismus beruht also nach seinen tieferen Motiven auf der Vorstellung, daß die Würde des Sittlichen nur jenem allerletzten und allgemeinsten Gesetze unseres Wesens innewohne, das allen inhaltlichen Bestimmungen unseres Handelns vorausgehe und ihm genau so a priori sei, wie der Natur das Formgesetz des erkennenden Geistes.

Sittlichkeit also ist die alle einzelnen Willensziele bestimmende Gesamtrichtung unseres Willens vor aller Bestimmtheit durch die Empirie. Und diese nicht in der Empirie, sondern in der Freiheit unseres von allen empirischen Motiven noch unabhängigen Willens entspringende Direktive wird von unserer empirischen Natur notwendigerweise als ein *Sollen* empfunden, da sie allen empirischen Einzelbestimmungen des Willens gegenüber als eine übergeordnete Regel erscheint, so wie das Kausalgesetz eine Regel ist, die die Richtung aller unserer Naturerkenntnisse a priori bestimmt. Unsere empirische Person empfindet das Sittengesetz darum zwar als „Pflicht“ und als etwas unseren natürlichen Neigungen Übergeordnetes; tatsächlich aber ist es nur die allgemeine Form unseres Willens, solange wir ihn frei denken von allen empirischen Bestimmungsgründen, und darum nichts anderes als der Ausdruck unseres tiefsten Willens selbst, unseres intelligiblen Charakters, unserer metaphysischen *Freiheit*. So wie das Sittengesetz es vorschreibt, so wollen wir im Grunde wirklich, so ist unser tiefster Wille; und nur die Mannigfaltigkeit und Verworrenheit der Erscheinungswelt bricht diesen Gesamtwillen in die von besonderen empirischen Zielen her bestimmten Einzelhandlungen.

Was wir eigentlich und im tiefsten wollen, das entspringt nicht unserer empirischen Person, sondern unserer intelligiblen Persönlichkeit. Und die Sittlichkeit ist unter diesem Gesichtspunkte nichts anderes als die *Herrschaft unserer wesen-*

haften Persönlichkeit über ihre Erscheinungsform, die Person. Deshalb heißt es an jener Stelle der Kritik der praktischen Vernunft, die wegen ihrer entscheidenden Bedeutung dem kritischen Philosophen ein ungewohntes Pathos abnötigt: „Pflicht! Du erhabener großer Name, der du nichts Beliebtes, was Einschmeiche- lung bei sich führt, in dir fassst, sondern Unterwerfung verlangst, doch auch nichts drohest, was natürliche Abneigung im Gemüt erregte und schreckte, um den Willen zu bewegen, sondern bloß ein Gesetz aufstellst, welches von selbst im Gemüte Eingang findet und doch sich selbst wider Willen Verehrung (wenn- gleich nicht immer Befolgung) erwirbt, vor dem alle Neigungen verstummen, wenn sie gleich insgeheim ihm entgegenwirken: welches ist der deiner würdige Ursprung, und wo findet man die Wurzel deiner edlen Abkunft, welche alle Ver- wandtschaft mit Neigungen stolz ausschlägt und von welcher Wurzel abzustam- men die unnachlässliche Bedingung desjenigen Wertes ist, den sich Menschen allein selbst geben können? Es kann nichts Minderes sein, als was den Menschen über sich selbst (als einen Teil der Sinnenwelt) erhebt, was ihn an eine Ordnung der Dinge knüpft, die nur der Verstand denken kann und die zugleich die ganze Sinnen- welt ... unter sich hat. Es ist nichts anderes als die Persönlichkeit, d. h. die Frei- heit und Unabhängigkeit von dem Mechanismus der ganzen Natur, doch zugleich als ein Vermögen eines Wesens betrachtet, welches eigentümlichen, nämlich von seiner eigenen Vernunft gegebenen reinen praktischen Gesetzen, die Per- son also, als zur Sinnenwelt gehörig, ihrer eigenen Persönlichkeit unterworfen ist, sofern sie zugleich zur intelligiblen Welt gehört; da es denn nicht zu verwun- dern ist, wenn der Mensch, als zu beiden Welten gehörig, sein eigenes Wesen, in Beziehung auf seine zweite und höchste Bestimmung, nicht anders als mit Ver- ehrung und die Gesetze derselben mit der höchsten Achtung betrachten muß“ (S. 105f.). Daß wir nicht nur Person, sondern auch Persönlichkeit sind, das er- hebt den Menschen über alle bloß natürlichen Geschöpfe, das macht seine „Menschheit“ aus und gibt ihm eine einzigartige Würde. „Der Mensch ist zwar unheilig genug, aber die Menschheit in seiner Person muß ihm heilig sein. In der ganzen Schöpfung kann alles, was man will und worüber man etwas vermag, auch bloß als Mittel gebraucht werden; nur der Mensch und mit ihm jedes vernünf- tige Geschöpf ist Zweck an sich selbst. Er ist nämlich das Subjekt des moralischen Gesetzes, welches heilig ist, vermöge der Autonomie seiner Freiheit“ (S. 106). Auf dieser Idee unserer Menschlichkeit beruht unsere Würde, und sie ist es, die uns aufrechterhält, auch wenn das Leben unter dem Gesichtspunkte der Glück- seligkeit jeden Wert verloren haben sollte. „So ist die echte Triebfeder der reinen praktischen Vernunft beschaffen; sie ist keine andere als das reine moralische Ge- setz selber, sofern es uns die Erhabenheit unserer eigenen übersinnlichen Existenz spüren läßt und ... Achtung für ihre höhere Bestimmung wirkt“ (S. 107).

Das Sittengesetz hat für Kant keinen anderen Inhalt als die Pflicht zur Gesetzmäßigkeit überhaupt. Nun aber fragt es sich, was wir unter „Gesetzmäßigkeit überhaupt“ zu verstehen haben und was uns daher als Sittengesetz und Pflicht entgegentritt. Diese Frage hat der Philosoph bekanntlich mit der Formel seines *kategorischen Imperativs* beantwortet, die im § 7 seines ethischen Hauptwerkes als das „Grundgesetz der reinen praktischen Vernunft“ bezeichnet wird: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnte.“ Das soll heißen: Handle nur nach einer Maxime, die sich auch verallgemeinern läßt. Sittlich sind nur solche Maximen, die der Verallgemeinerung fähig sind. *Gesetzmäßigkeit ist Allgemeingültigkeit*. – Es ist nun in diesem Zusammenhange keineswegs unsere Aufgabe, Kants Sittlichkeitsformel, sei es auf ihre Widerspruchslösigkeit mit seinen eigenen Voraussetzungen, sei es auf ihre sachliche Zulänglichkeit hin zu prüfen. Es ist das um so weniger notwendig, als man schwerlich behaupten kann, daß gerade der kategorische Imperativ die geistige Entwicklung der Goethezeit besonders beeinflusst hätte. Denn er will ja überhaupt nichts anderes sein als die philosophische Formel für ein tatsächlich längst vorhandenes sittliches Bewußtsein. Infolgedessen hat er für uns eine wesentliche Bedeutung nur als typischer Ausdruck jenes spezifischen Denkens, das nicht nur für Kant, sondern für die gesamte Goethezeit charakteristisch ist. Und es kommt deshalb weniger darauf an, diese Formel als vielmehr den Geist dieser Formel zu erfassen, gleichgültig, ob sie diesem Geiste einen ganz adäquaten Ausdruck verleiht. Zu diesem Zwecke aber wird man gut tun, sich nicht mit den Erklärungen zu begnügen, durch die der Philosoph selbst seine Formel genügend erläutert und begründet zu haben glaubte. Denn gerade die Erklärungen verhüllen diesen Geist mehr, als daß sie ihn offenbaren; ja sie sind so mißverständlich, daß man sich manchmal kaum des Eindrucks erwehren kann, daß Kant seine eigene Lehre nicht verstanden habe. Es liegt das vielleicht daran, daß er in der Überzeugung, nur etwas Allbekanntes und Selbstverständliches philosophisch zu formulieren, sich zu einer Popularität der Ausdrucksweise hat verleiten lassen, die die Schwierigkeit der Sache keineswegs verträgt und die die tieferen Schichten des Gedankens ganz verhüllt. Gerade diese tieferen Schichten aber gilt es aufzudecken, um zu jenem Geiste vorzudringen, den Kant in diese Formel eingefangen zu haben glaubte.

Diese Formel ist nämlich durchaus kein einfaches Produkt der Logik, als das sie im Zusammenhange der „Kritik der praktischen Vernunft“ erscheint. Sie ist nicht die logisch notwendige Folge der bisher entwickelten Grundideen. Sondern sie ist, was wir zunächst begreifen müssen, etwas durchaus Ursprüngliches und

Selbständiges, und ihr wahrer Bestimmungsgrund ist nicht der objektive Grundgedanke der Kantischen Ethik, sondern nur die subjektive Notwendigkeit des Kantischen Denkens. Aus der Bestimmung der Sittlichkeit als des Gesetzes, überhaupt gesetzmäßig zu handeln, folgt nämlich keineswegs ohne weiteres, daß die Gesetzmäßigkeit gerade die Form der Allgemeingültigkeit habe, wie sie uns in der Naturgesetzlichkeit entgegentritt. Das Sittengesetz legt uns zwar die Verpflichtung auf, nicht willkürlich und nach subjektivem „Belieben“ zu handeln; es erfüllt uns mit dem Bewußtsein, daß wir mit unserem Handeln irgendeiner Regel, einem Sollen unterstehen und daß unser Handeln überhaupt erst dann einen objektiven Wert erhält, wenn es sich dieser Regel unterwirft. Ja, dies und nichts anderes besagen eigentlich die Begriffe Gut und Böse: daß die so bezeichneten Handlungen nicht für das handelnde Individuum, sondern objektiv „an sich“ einen Wert bzw. Unwert haben. Aber es ist ein völlig neuer und mit der allgemeinen Voraussetzung durchaus nicht notwendig zusammenhängender Gedanke, daß diese Gesetzmäßigkeit in der Generalisierbarkeit unseres Verhaltens bestehe. Hier ist keineswegs allein die formale Logik am Werke, die uns auf Grund bestimmter Voraussetzungen zu einem solchen Schlusse nötigte, sondern hier kommt ein selbständiges geistiges Motiv der Kantischen Weltanschauung zum Durchbruch. Und dieses tiefere Motiv des kategorischen Imperativs ist es, was wir zu verstehen suchen müssen.

Man hat Kant häufig entgegengehalten, sein kategorischer Imperativ laufe im Grunde auf das einfache Sprichwort hinaus: Was du nicht willst, das man dir tu', das füg' auch keinem andern zu. Und Kant selbst hat dieser Auffassung durch seine allzu laxen Erläuterungen Vorschub geleistet, so daß sie dem Wortlaute nach durchaus zu Recht besteht. Allein wer etwas tiefer in den Geist des kategorischen Imperativs eingedrungen ist, der wird sofort bemerken, daß es sich für Kant dabei durchaus nicht um eine Maxime für das persönliche Wohlergehen handelt, die ja doch seiner ganzen Ethik ins Gesicht schlagen würde, sondern lediglich um eine solche für den Bestand der Welt bzw. für Verwirklichung der Vernunftideale. Und das gerade ist das Entscheidende und der eigentliche Sinn des kategorischen Imperativs, daß in ihm unser Handeln *nicht nach einem persönlichen, sondern nach einem überpersönlichen Gesichtspunkte beurteilt wird* und daß unser Handeln gerade nur so weit gut ist, als es den Bestand des größeren Ganzen, soweit dieses objektiven Idealen entspricht, garantiert. Wenn nach Kant diejenige Maxime unseres Handelns die Qualität des Sittengesetzes besitzt, die zugleich als allgemeines Naturgesetz zu denken ist, so ist seinen eigenen Erläuterungen zufolge als Naturgesetz nur eine Maxime denkbar, die den Bestand der Natur, d. h. genauer gesagt den Bestand einer vernünftigen Welt gewährleistet. Den schrankenlosen Egoismus erklärt Kant darum für unsittlich, weil er, als all-

gemeines Naturgesetz gedacht, die menschliche Gesellschaft zerstören müßte. Wohl verstanden: die Menschheit überhaupt, nicht das egoistische Individuum, das freilich bei dem Untergange der Menschheit gleichfalls untergehen müßte. Kants unbewußte Schlußfolgerung ist so: Eine vernünftige Welt soll sein, also muß das Handeln aller ihrer Glieder nach Maximen erfolgen, die den Bestand einer solchen vernünftigen Welt ermöglichen und verbürgen. — Hier zeigt sich nun eine höchst überraschende Übereinstimmung zwischen der Humanitätsphilosophie Herders und der Kantischen Ethik, die aufs neue zeigt, wie trotz entgegengesetzter Ausgangspunkte die letztlich verwandten Geister schließlich doch zu verwandten Gedanken gelangen. Herder sieht einen tröstlichen Beweis für die unbewußte Vernunft der Natur in der Erfahrung, daß das Unvernünftige und Unsittliche sich selbst zerstört. Genau das ist Kants Probestein für jede sittliche Maxime. Auch nach ihm ist unsittlich jede Maxime, die, zum allgemeinen Naturgesetz erhoben, den Bestand der vernünftigen Welt zerstören müßte. Mit anderen Worten: *Für beide Philosophen ist das Widernatürliche* (und zum Widernatürlichen gehört für Kant auch das Widersinnige) *auch das Unsittliche*. Denn: es wäre nicht imstande, zum allgemeinen Naturgesetz gemacht zu werden, das seinem Wesen nach „alles einstimmig macht“ (S. 33).

Das ist zweifellos im eigentlichen Sinne des Wortes *kein Eudämonismus* mehr. Denn Wohl und Wehe des Individuums stehen hier so wenig in Frage, daß es umgekehrt bedenkenlos einem höheren Zwecke untergeordnet wird. *Sondern es ist Idealismus*: die Bestimmung des menschlichen Handelns lediglich *nach objektiven Idealen*, die nicht in der bedingten Person, sondern in der absoluten Vernunft gegründet sind. Aber es ist allerdings ein Idealismus, der, wie man begreifen muß, *den Willen zur vernünftigen Welt als etwas Letztes und Unbeweisbares zur Voraussetzung hat*. Dieser Wille erscheint im Zusammenhange der Kantischen Ethik zwar als etwas mit dem vernünftigen Menschen selbst Gegebenes. Denn wie könnte die Vernunft, die Kant als das Innerste unseres Wesens betrachtet, etwas anderes wollen, als die vernünftige Welt? Aber man braucht sich nur vorzustellen, daß ein Philosoph nicht die Vernunft, sondern wie Schopenhauer den unvernünftigen Willen als absoluten Kern unserer Existenz hinstellt, um sogleich einzusehen, daß der Kantische Imperativ durchaus nicht so kategorisch ist, wie er im Zusammenhange der Kantischen Weltanschauung erscheint, sondern so hypothetisch wie jeder andere: d. h. von unbedingter Geltung nur unter Zugrundelegung gewisser Voraussetzungen, die sich jeder philosophischen Diskussion entziehen. Damit aber begreifen wir: die Pflicht zur Gesetzmäßigkeit im Sinne eines Handelns, das auch verallgemeinert den Bestand der vernünftigen Welt gewährleistet, ist zutiefst nur eine andere Form für den Willen zu einer vernünftigen Welt, in der der vernünftige Mensch der wesentliche Bestandteil ist. Gut ist, was

den vernünftigen Menschen, die vernünftige Gesellschaft und eine moralische Weltordnung möglich macht; böse ist, was bei gedachter Verallgemeinerung eine solche zerstören müßte. Gut aber im subjektiven Sinne ist die Gesinnung eines Menschen, der nicht als eigenwillige Kreatur, sondern als Glied der vernünftigen Weltordnung handeln will und deshalb danach strebt, dasjenige zu erkennen, was in einer solchen Weltordnung Recht sein muß. Wir können nicht handeln, wie es uns beliebt – „erlaubt ist nicht, was gefällt“ ... sondern wir müssen handeln, wie es uns als Mitgliedern einer Welt geziemt, die einen Wert nur als vernünftige Welt besitzt: „Erlaubt ist, was sich ziemt.“ Nicht nach subjektiven, sondern nach objektiven Maximen, heißt das, müssen wir handeln; nicht nach persönlichen Liebhabereien, sondern nach überpersönlichen Idealen. *Die Überordnung des Weltinteresses über das eigene Interesse, der allgemeinen Vernunftideale über die persönliche Neigung*: das alles ist der letzte Sinn des kategorischen Imperativs, der damit also vor allen Dingen *die idealistische Überwindung des ethischen Individualismus* bedeutet, der die gesamte Ethik der Aufklärung charakterisiert.

Wenn somit als der sittliche Maßstab aller unserer Handlungen nicht mehr das empirische Ich, sondern die Idealforderung der Vernunft erscheint, dann liegt darin freilich eine außerordentliche *Schwierigkeit für die Praxis*. Denn wir selbst und unsere empirische Vernunft sind Träger und gleichsam Treuhänder jener höheren Vernunft, deren Stimme wir nur in uns selbst vernehmen. Was daher im einzelnen und konkreten Falle die Vernunftideale sind, das zu entscheiden bleibt, solange wir uns weigern, überpersönliche Autoritäten, wie die Kirche, anzuerkennen, Sache des Glaubens, der persönlichen Überzeugung. In praxi kann deshalb Sittlichkeit nichts anderes bedeuten als ein *Handeln aus tiefster eigener Überzeugung heraus*. Und der kategorische Imperativ verwandelt sich somit praktisch in die Forderung: Handle nach deiner Überzeugung, deinem Ideale, deinem Glauben – d. h. nach den höchsten objektiven Grundsätzen, die deinem Geiste erreichbar sind. Dies zu tun ist deine absolute Pflicht; *aber was deine Pflicht im einzelnen Falle ist, darüber mußt du selbst entscheiden*: nach bestem Wissen und Gewissen und mit dem ganzen Verantwortungsgefühl desjenigen, der begriffen hat, daß es seine göttliche Bestimmung ist, in Freiheit das Gute zu tun. Insofern läßt sich schließlich sagen, ist der kategorische Imperativ nichts anderes als die aus seiner innersten Vernunftbestimmung heraus resultierende *Verpflichtung des Menschen zum Idealismus überhaupt*.

Liegt hierin die eigentliche Würde des Menschen beschlossen, so gewinnt Kant aus der Idee der metaphysischen Würde des Menschen als eines nicht nur natürlichen, sondern moralischen Wesens jenes oberste Gesetz seiner Tugendlehre, das auf die allgemeine Geistesgeschichte zweifellos von viel unmittelbarem Einfluß gewesen ist als die Formel des kategorischen Imperativs. Das Gesetz

ergibt sich leicht aus den metaphysischen Prämissen der Kantischen Weltanschauung. Das Wesen und Wesentliche des Menschen, das was Kant seine „Menschheit“ nennt, ist seine in der Freiheit der Vernunft entspringende Fähigkeit zur Sittlichkeit. Dieser sein höchster Wert muß folgerichtig auch der oberste Zweck seines Lebens sein. Und da dies der Höchstwert eines jeden Menschen ist, an dem wir als moralische Wesen ebenso interessiert sind wie an unserem eigenen, so ergibt sich als das allgemeinste Gesetz die Forderung, die Menschenwürde nicht nur in uns selbst, sondern in allen Menschen zu achten und hochzuhalten. Diese Würde aber wird verletzt, sobald man den Menschen zur Sache erniedrigt und ihn damit als Naturwesen behandelt, über das er doch auf Grund seiner Freiheit und seiner Vernunft erhaben ist. Jeder äußere Zwang aber bewirkt diese Erniedrigung, da es die innere Bestimmung des Menschen ist, nicht einem äußeren, sondern lediglich dem inneren Zwange, nicht dem Naturgesetze, sondern dem moralischen Gesetze zu gehorchen. Indem wir den Menschen seiner Freiheit berauben, auf die er einen metaphysischen Anspruch hat, berauben wir ihn des Besten, das er besitzt, seiner Fähigkeit, freiwillig und aus Vernunft das Gute zu tun. Das ist das *Gesetz der Menschenwürde*, das Kant in der Grundlegung der Metaphysik der Sitten in die Formel gebracht hat: „Handle so, daß du die Menschheit sowohl in deiner Person als in der Person eines jeden andern jederzeit nur als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.“ Aus diesem Satze hat er seine gesamte Rechts- und Tugendlehre abgeleitet. Und wir brauchen nur an Schiller zu denken, von der Abhandlung über Anmut und Würde angefangen bis zu der Reihe seiner reifen Dramen, um über die ungeheure Bedeutung nicht im Zweifel zu sein, die für die Klassik gerade diese Idee der Menschenwürde gehabt hat, deren äußere Konturen freilich schon in der Aufklärung erscheinen, die aber doch durch Kant erst, von allen bürgerlich-sozialen Gesichtspunkten befreit, ihre eigentliche metaphysische Tiefe, ja ein geradezu religiöses Pathos erhalten hat.

II. SCHILLERS HELDEN- UND TRAGÖDIENIDEAL

5

Kants Ethik hat für Schiller eine so entscheidende Bedeutung gehabt, weil sie ihm deutlicher, als er selbst es vermochte, das Ethos seines eigenen Wesens offenbarte und diesem zugleich eine feste und großartige philosophische Grundlage gab. Schiller hatte zwar noch keineswegs begrifflich klar erfaßt, was ihn die Kantische Ethik lehrte, wohl aber zeigte ihm Kant das Ziel, dem sein Idealismus lange entgegendrängte. Und um die Kantische Epoche in Schillers Leben zu begreifen, ist

es deshalb notwendig, zunächst den Sinn und die Richtung seiner Entwicklung zu erfassen, wie sie sich von den „Räubern“ bis zum „Don Carlos“ und zu den „Philosophischen Briefen“ vollzog. Bei dieser Entwicklung handelt es sich freilich nicht allein um seine sittlichen, sondern zugleich um seine dichterischen Ideale. Denn seine sittlichen Ideale treten nicht abstrakt philosophisch, sondern in dichterischer Form in die Erscheinung. Das heißt: sie sind in ihrer Gestaltung nicht nur durch die ethische, sondern auch durch die dichterische Zielsetzung bestimmt und können daher nur im Zusammenhange mit dieser verstanden werden. Die Frage: Worin bestehen Schillers sittliche Ideale? ist deshalb von vornherein in die andere Frage eingeschlossen: Worin bestehen Wesen und Ideal von Schillers Tragödie? Auf diese Frage aber gibt es zunächst eine ganz allgemeine und doch so grundlegende Antwort, daß das Verständnis zumal von Schillers Jugendtragödien wesentlich davon abhängt, ob diese Antwort verfehlt oder getroffen wird. Schillers Tragödie nämlich ist nach ihrem allgemeinsten Grundwesen eine *Geburt aus dem Geiste des Enthusiasmus*. Sein Schöpfungstum wurzelt in dem elementaren Bedürfnis nach Begeisterung oder ihrer Kehrseite, der Empörung. Es quillt nicht, wie dasjenige Goethes, aus dem innig-tiefen Erleben des Lebens und der Natur überhaupt, sondern aus einer selbst von starken Gegensätzen und hochstrebenden Kräften erfüllten Natur, die nur in den großen Gegensätzen, den erhabenen Höhen und den furchtbaren Tiefen des Menschenlebens ihr Genüge findet. So wird man sagen können (und in diesem scheinbar so einfachen Worte steckt eine wichtige Erkenntnis): *Das Urmotiv von Schillers tragischer Dichtung ist die Bewunderung menschlicher Größe* oder ihr natürliches Komplement, die Empörung über das Kleine, Niedrige und Gemeine, was dem Heldenstreben des großen Menschen entgegensteht. Schillers Tragödie ist ganz und gar auf die Herausstellung menschlicher Größe angelegt. Ihr Wesen ist die Darstellung wirklicher „Helden“, das Wort nicht nur in der farblosen technischen Bedeutung verstanden, sondern in dem prägnanten und ursprünglichen Sinne des über das menschliche Mittelmaß hinausragenden Übermenschen und seiner Heldentaten. An der Vorstellung solcher Helden und Heldentaten berauscht und entläßt sich der junge Schiller, der selbst einen Helden in seiner Seele trug und dessen dramatische Helden darum nur Bekenntnisse seines eigenen heldischen Strebens waren. Schillers dichterischer Urtrieb ist der Wille zur Bewunderung heldischer Gestalten, in denen sich sein Selbstgefühl objektivierte und mit denen es sich selber Genüge tat. Alles strebt und reckt sich in Schiller nach Größe. nach Erhebung über das Gewöhnliche, nach Erhabenheit. Sein Idealismus, der ihn zu einer der großen klassischen Gestalten der Goethezeit erhebt, ist in einem stärkeren Maße als bei jedem anderen seiner Zeitgenossen ein Idealismus der Größe, gegründet auf die Begeisterung für den großen Menschen und die große Tat. Und es ist nur ein be-

sonderer Ausdruck dieser Sachlage, daß Plutarch, der Verfasser der klassischen Heldenbiographien, der Lieblingsautor des jungen Schiller und derjenige war, der ihn zu seinem ersten dramatischen Werke inspirierte. Schillers Tragödie ist wie keine andere „*Heldentragedie*“, wie das alt-germanische Epos ausgesprochenenmaßen „Heldenepos“ ist. Dies ist ihr allgemeinsten Rahmen, aber auch nur ihr allgemeinsten. Denn nun handelt es sich im besonderen um die Frage: *Worin besteht* nach Schillers Auffassung die Größe des Menschen? Und wie wir nun sehen werden: in der verschiedenen Beantwortung dieser Frage vollzieht sich Schillers Entwicklung, die Entwicklung seiner sittlichen Ideale und damit unauflöslich verbunden die dichterische Entwicklung seiner Tragödie.

Für den jungen Schiller ist nun dies das Wesentliche, daß sein Ideal von menschlicher Größe nicht einseitig moralistisch gerichtet ist. Größe ist für den jungen Schiller keineswegs ausschließlich moralische Größe, sondern *natürliche Größe*, die das Moralische zwar einschließt, aber keineswegs zum alleinigen Maßstab menschlicher Größe macht. Wäre es anders, so gehörte der junge Schiller überhaupt nicht zum Sturm und Drang. Denn wenn etwas für die Sturm-und-Drang-Dramatik wesentlich und konstitutiv ist, dann ist es ihr amoralisches, nur natürliches Ideal von menschlicher Größe. Und so ist es deshalb in der Tat höchst wichtig hervorzuheben, daß auch für den jungen Schiller nicht nur jede Größe des Menschen auf Kraft gegründet ist, sondern daß für ihn auch umgekehrt, wo Kraft hervortritt, menschliche Größe entsteht. Auch der Verbrecher kann deshalb Größe haben, wenn sein Verbrechen groß genug ist und ein entsprechendes Maß von Kraft erfordert. In dieser Hinsicht ist ein Wort charakteristisch, das der junge Schiller seinem so brennend nach Größe lechzenden Fiesko in den Mund gelegt hat: „Es ist schimpflich, eine Börse zu leeren; es ist frech, eine Million zu veruntreuen; aber es ist namenlos groß, eine Krone zu stehlen. Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.“ Es entspricht deshalb durchaus dieser amoralistischen Auffassung menschlicher Größe, daß gleich das erste Drama des Dichters sich an der Größe zweier Verbrecher berauscht, die ihre Größe nur von ihrer Kraft und der Ungeheuerlichkeit ihrer Verbrechen zu Lehen haben. Das ist das shakespearesche Element in Schillers Dramen: die *Bewunderung für jede Form natürlicher Größe, die auf Kraft gegründet* ist, auf Geisteskraft wie auf Willenskraft. Und diese Größe ist zunächst rein quantitativ gemeint. Was dem jungen Schiller vorschwebt und womit er am stärksten liebäugelt, das sind jene „Kolosse und Extremitäten“, von denen er Karl Moor schwärmen läßt, die aber, wie Fiesko zeigt, durchaus nicht immer Scheusale zu sein brauchen. Es bedarf keines Beweises, wie sehr dieser Fiesko beherrscht wird von dem Urtrieb aller Willensmenschen, dem Willen zur Macht. Und dieser Begriff umgekehrt beweist, wie es sich hier handelt um ein wesentlich quantitatives Ideal: um einen

bloßen Zuwachs an Kraft und um den Genuß der Kraft, die sich eben da, wo sie keine Widerstände mehr zu besiegen hat, in der Beherrschung anderer Willen befriedigen muß. Wie besonders im „Fiesko“, so ist in sämtlichen Jugenddramen Schillers alles gleichsam „*Kraftprobe*“, die den Dichter weniger um der Sache als um der Probe willen interessiert und bei der ihm dasjenige am sinnfälligsten in die Erscheinung tritt, was der Kern aller Größe ist, das reine Quantum von Kraft, das die Überlegenheit der Menschen übereinander begründet. Allen anderen an leidenschaftlichem Ungestüm, Kraft des Entschlusses, äußerer Verwegenheit, kluger Voraussicht, Kühnheit der Idee, Schlagfertigkeit des Geistes überlegen zu sein: das ist das Ideal aller Schillerschen Jugendhelden, ihr offener und geheimer Ehrgeiz und der Grund ihres maßlosen und ebenso quantitativ geschwellten Selbstgefühls. Und doch darf das nicht einseitig übertrieben werden. Denn gerade Qualitatives ist auch dabei; und das Qualitative und das Quantitative verstärken sich in bedeutsamer Weise gegenseitig. Keineswegs nur auf dem Maße der Kraft, sondern wesentlich *auch auf dem Werte ihres Zieles* soll die Menschengröße von Schillers Jugendhelden beruhen. Und zweifellos entsteht für Schillers Auffassung die Größe des Helden ebenso wesentlich durch die Größe der Sache, die er vertritt, die Höhe der Ideale, denen er entgegenstrebt, und die Idealität des Zieles, von dem er besessen ist. Und hier liegt nun die andere Seite des Zusammenhanges des jungen Schiller mit Sturm und Drang. Er liegt zum Unterschiede von dem bloßen Kraftideal als solchem, das man sich aus Shakespeare herausgelesen hatte, in den bestimmten Ideen und Idealen der Zeit, jenen ideellen Motiven, die wir im 5. Kapitel des ersten Bandes im einzelnen gewürdigt haben. Schillers Jugendhelden glühen nicht nur gleichsam von innen heraus und von einem bloß natürlichen Feuer, sondern sie glühen für bestimmte Ideen, und *alle ihre Leidenschaften und Taten sind ideologisch unterbaut*. Dabei streben sie nicht nur nach Idealen überhaupt, sondern nach möglichst „großen“, erhabenen Idealen. Und die Größe dieser Ideale entsteht nun wiederum rein quantitativ aus dem Radikalismus, mit dem hier die Ideale der Zeit ins Revolutionäre hinein gesteigert werden. Auch schon vor Schiller gab es die Freiheitsidee. Aber ihre gefühlsmäßige Größe, ihre dramatische Herrlichkeit hat sie erst durch ihn bekommen, durch die idealisierende, d. h. zunächst vergrößernde Kraft seines auf das Erhabene gerichteten Geistes. Schillers Helden sind von vornherein Idealisten. Sie sind nicht nur Kraftnaturen überhaupt, sondern Naturen, deren spezifische Kraft eben in der Begeisterung für hohe Ideale besteht, an denen sich ihre natürlichen Kräfte erst entflammen. Es ist deshalb durchaus noch nicht charakteristisch, daß der junge Schiller große Verbrecher zu Helden seiner Dichtung macht – auch Shakespeare gab uns seine Richard III., Macbeth usw. –, sondern daß seine großen Verbrecher ihrer Gesinnung nach Idealisten sind und als *verirrte Idealisten* verstanden

werden sollen. Es ist Schiller durchaus nicht genug, daß der von seinem Vater angeblich verstoßene Karl aus natürlicher Reaktion zum Räuber wird. Größe erhält dieser Räuber erst dadurch, daß er seiner privaten Empörung allgemeine Ideen unterlegt, sich zum Rächer aller Unterdrückten aufwirft und nun mit großem Pathos die Rolle des gesellschaftlichen Revolutionärs ergreift. Nicht nur durch die Größe seiner Kraft, sondern auch durch die Größe seiner Idee soll er Bewunderung erregen. Und der große Verbrecher, der Karl Moor objektiv und vor dem Gesetze ist, soll vielmehr als der subjektiv große und edle Mensch erscheinen, der nur durch die Verhältnisse, durch die Enge der Gesellschaft und das wirkliche Verbrechen seines Bruders auf die falsche Bahn geraten ist. Macbeth oder Richard III. kämpfen einfach aus Willen zur Macht. Alle Helden Schillers aber beflügeln ihren natürlichen Willen zur Macht obendrein mit kühnen und revolutionären Ideen, die jenem Willen erst die wahre innere Kraft verleihen. Selbst ein so offenkundiger Machtmensch wie der von seiner Herrschsucht besessene Fiesko würde nicht imstande sein, nach der Krone zu greifen, wenn er es nicht verstünde, seinem Verbrechen einen ideologischen Mantel umzuhängen und sich das Recht zu seiner Tat als ein Ausnahmerecht großer Naturen zu beweisen. Umgekehrt ist Karl Moor sofort vernichtet, als er die Haltlosigkeit seiner Rechtslage begreift und darum auch in seinen eigenen Augen zum Verbrecher wird.

So sehr also Schillers Heldenideal grundsätzlich zunächst amoralistisch ist, da das Moralische auch hier nur eine Größe unter anderen ist, so hat es doch überall eine so starke moralische und ideologische Komponente, daß es einem moralischen Ideal faktisch zum Verwechseln ähnlich sieht. Wenn schon Schillers Dramatik überall auf Kraftproben angelegt ist, so hat sie doch für keine Kraftprobe eine größere Schwäche als für das, was man am richtigsten als „moralische Kraftprobe“ bezeichnet: Proben erstaunlichen Edelmuten, Großmuten, stolzen Heldentums. Es hängt das freilich mit der bloß „natürlichen“ Größe eng zusammen, ja ist durchaus als natürliche Größe gemeint. Denn hinter jeder großmütigen Tat Schillerscher Jugendhelden steht als tieferes Motiv der Wunsch nach wirkungsvoller Schaustellung der eigenen Kraft. *Nicht damit das Moralische geschehe, geschieht es hier wirklich, sondern um eine Probe der Kraft zu geben*, die die ganze Größe des Menschen dokumentiert. Als höchste Kraftprobe aber erscheint hier wie überall die Selbstaufopferung: nicht aus Achtung vor dem Sittengesetz, sondern aus jenem extremen Grade des Willens zur Größe, auf dem die Kreatur sogar ihre schließliche Vernichtung in Kauf nimmt, nur um zuvor den sublimsten Genuß vollendeter Erhabenheit auszukosten. Die Königin in „Don Carlos“ durchschaut ganz klar die Opferfreudigkeit des Malteserritters, wenn sie ihm nach der Ankündigung des in Szene gesetzten Opfertodes entgeghält: „Sie haben nur um

Bewunderung gebuhlt!“ *Auch der Opfertod ist für Schillers Helden nur eine Kraftprobe*, die nur zufällig oder nur deshalb eine moralische Form hat, *weil das Moralische immer das Schwerste und darum das Größte ist*. – Freilich so wenig dieses Kraftideal der Größe seinem Wesen nach moralistisch ist, so wenig ist es eudämonistisch. Denn sein letzter Stolz ist die Erhabenheit über das eigene Wohl und Wehe, wenn es sich darum handelt, Größe zu zeigen. Ja gerade das ist der eigentliche Sinn des Heldenideals, und darum nennen wir Schillers dichterische Hauptgestalten im prägnanten Sinne des Wortes „Helden“, weil sie in letzter Instanz nach Größe, nicht aber nach Glück und Wohlbehagen streben. Das Gefühl der Größe ist ihnen mehr als das Gefühl der Lust; oder besser gesagt, das Gefühl der Größe ist ihre höchste Lust, dem sich darum alles unterordnen muß, was sonst die Lust der Menschen auszumachen pflegt.

Trotzdem würden wir einen wesentlichen Zug der Schillerschen Helden übersehen, wenn wir nicht auch die *gefühlvolle* Seite ihres Heldentums erkennen würden. Denn keineswegs besteht ihr Ideal von Größe nur in der Kraft und Idealität ihres Willens, in dem, was den eigentlichen Helden macht, sondern ebensosehr in der Empfänglichkeit für alle Arten des Sentiments, in jener edlen Sentimentalität, ohne welche die Helden Schillers nicht Helden des 18. Jahrhunderts wären. Und darin unterscheiden sie sich nicht nur effektiv von den Kraftmenschen Shakespeares, sondern wollen sich auch von ihnen unterscheiden, indem es zu ihrem Menschenideal gehört, für alle Regungen des Herzens empfänglich zu sein. Wie der junge Schiller in seinen Gedichten von Freundschaft und Liebe schwärmt, beides durch die idealisierende Kraft seines Geistes zu den Sternen erhebend, so erweicht sich bei der Vorstellung von Freundschaft oder Liebe auch das Heldenherz seiner dramatischen Gestalten zu lyrischer Schwärmerei. Und man opfert sich dann für einen Freund noch lieber als für die idealste Sache oder fühlt sich zu einer guten Sache erst wahrhaft beflügelt, wenn sie zugleich die Sache des Herzens ist. Für Schiller gibt es keine wahre menschliche Größe ohne ein weites Herz, das allen Eindrücken offensteht und über das nicht nur die heroischen, sondern auch die idyllischen Gefühle Gewalt besitzen. Aber freilich ist das noch keineswegs die Größe selbst, sondern nur ihre Vorbedingung. Denn wie es zwar zur Größe gehört, gefühlvoll zu sein, so besteht diese im eigentlichsten Sinn doch erst darin, seinen Gefühlen mit der heldischen Kraft des Willens überlegen zu sein. Sentimentalische Anwandlungen zu haben, aber nicht sich davon in seiner heldischen Laufbahn beirren zu lassen: das ist das Ideal von Menschengröße, nach welchem Schillers Jugendhelden gestaltet sind. Und schon hier sehen wir gleichsam in amoralischer Form denselben Grundgedanken, der in moralistischer Verengung Schillers spätere philosophische Schriften beherrschen sollte. Wie nämlich zur Darstellung des sittlichen Menschen und seiner Erhabenheit über das

Schicksal der Kreatur notwendig das Leiden gehört („das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden, ... damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich handelnd darstellen könne“ [8, 119], „man gelangt also zur Darstellung der moralischen Freiheit nur durch die lebendigste Darstellung der leidenden Natur, und der tragische Held muß sich erst als empfindendes Wesen bei uns legitimiert haben, ehe wir ihm als Vernunftwesen huldigen und an seine Seelenstärke glauben“ [8, 120]), genauso muß sich auch der Held des jungen Schiller als „empfindendes Wesen legitimieren“, um als heldisches Wesen in seiner ganzen Größe erkannt werden zu können. *Der Triumph der Heldenstärke über die „Schwäche“ des Herzens*, also in Wahrheit über die Macht des Herzens, das ist seine letzte Größe. Und es zeigt sich an diesem Punkte, der zunächst einen Einbruch des Eudämonismus zu bedeuten scheint, gerade umgekehrt aufs neue die Erhabenheit des Schillerschen Heldenideals über den Eudämonismus. Nicht das Gefühl, sondern das Gefühl der Größe ist es, was bei Schiller siegt. Aber was wohl zu bemerken ist, dieser Wille zur Größe, der kategorische Imperativ von Schillers Jugendhelden, hat trotz seines unzweifelhaften Idealismus wegen seiner selbstherrlichen Gesinnung nach Kantischen Begriffen zunächst keinen eindeutig sittlichen Charakter.

Diese Heldengestalten zeigt Schiller nun im Lichte eines tragischen Schicksals. Und in diesem tragischen Schicksal liegt zugleich der *Richterspruch des Lebens* und des Dichters, der seinen Gestalten nicht nur bewundernd, sondern mit dem Willen zu einer letzten und von konventionellen Maßstäben unabhängigen rein „poetischen Gerechtigkeit“ gegenübersteht. Dieser Richterspruch aber verteilt die Schuld, d. h. den Grund ihres tragischen Schicksals zu gleichen Teilen auf die Welt, gegen deren Unvollkommenheiten und Schlechtigkeiten der Held sich vergeblich empört, und auf den Helden selbst, der sein eigenes Ideal auch nur unvollkommen verkörpert und also an seiner eigenen Unzulänglichkeit zugrunde geht. Wo die Welt und ihre Einrichtungen beschuldigt werden, da gestaltet sich die Heldenverehrung des jungen Dichters zu jener flammenden Empörung, die seinen Tragödien den Charakter von Anklagestücken verleiht. Heldenverehrung und Gesellschaftssatire erscheinen dann nur als die verschiedenen Seiten ein und desselben Grundmotivs, wie in dem Jugendgedichte auf Rousseau, das in dem tragischen Schicksal des großen Kulturrevolutionärs nichts als die Schande der zivilisierten Menschheit sieht. Aber so sehr in Schillers Jugenddramen der Anschein erweckt werden soll, daß es vor allen Dingen Schuld der Gesellschaft ist, wenn Heldensinn und Heldengröße zur Empörung und zum Verbrechen getrieben werden, da die Gesellschaft für alles Große und Ungewöhnliche keinen Platz mehr hat, so wenig verschließt sich Schillers gesunder Sinn gegen die innere Schuld seiner Helden, die *Unzulänglichkeiten* ihres Heldentums. Zeigen sie Kraft,

so doch auch ein Übermaß von Kraft, das ihren Geist verblendet und in die Irre führt. Deshalb sind für die Jugenddramatik Schillers typisch jene Helden, von denen man frei nach Mephisto sagen könnte, sie seien ein Teil von jener Kraft, die stets das Gute will und stets das Böse schafft. Wie sich die besten Grundsätze und Ideale durch radikale oder unbesonnene Durchführung in ihr völliges Gegenteil verkehren können, so entsteht aus dem gutgemeinten, aber allzu phantastischen Streben von Schillers Jugendhelden nichts als Unheil, aus dem Unheil aber das tragische Geschick der Helden selbst. Von Karl Moor bis zu Posa gibt es keinen Schillerschen Helden, in dessen Handlungsweise nicht der Wahn die verhängnisvollste Rolle spielte. Entweder in den Voraussetzungen oder in der Vorberechnung ihrer Taten stecken stets entscheidende Fehler, zu denen sie nur deshalb kommen, weil es ihnen an der nötigen Überlegung, gereiftem Urteil und geläuterten Idealen gebricht, ja weil sie vielleicht gar nicht einmal den ernstlichen Willen haben, sie zu vermeiden. Denn die Furchtlosigkeit vor Fehlern – auch das gehört, möchte man sagen, zu den unbewußten Idealen ihres Heldentums. Sich nicht bewahren wollen, wie Nietzsche sagt, und sich darum auch vor Fehlern nicht bewahren wollen, das erscheint diesen Menschen ein echteres Zeichen der Größe als die allzu ängstliche Vor- und Rücksicht auf die wahren Gegebenheiten. Denn eigentlich nur in Not und im Drange des Schicksals lassen sich Heldentum und Größe ganz beweisen. – Freilich auf der Überspanntheit ihres Geistes beruht ihre Unzulänglichkeit keineswegs allein. Sondern da, wo Leidenschaft ihren Geist nicht verblendet, fehlt ihnen doch vielfach auch die Zucht des Willens, um das richtig Erkannte zu tun und entgegengesetzten Impulsen Widerstand zu leisten. Viel mehr als sie ihrem eigenen Ideal zufolge sein dürften, sind diese Schillerschen Helden tatsächlich *Stimmungsmenschen*, die auch gegen ihre bessere Einsicht dem Augenblicke eine verhängnisvolle Macht über sich einräumen. Ein gut ausgeworfener Köder kann ihnen zum Verderben werden. Auch liegen ihre Leidenschaften vielfach miteinander in Streit; und weil sie zuviel auf einmal wollen, so kommen sie in Gefahr, nichts wirklich zu erreichen. Kurz, so sehr Schillers Jugendgestalten ein hohes Heldenideal in der Seele tragen, so weit sind sie doch von seiner Verwirklichung entfernt. Sie sind allesamt keine reifen, klaren und in sich gefestigten Charaktere, sondern – Stürmer und Dränger: Menschen mit leidenschaftlichem Wollen, hohen Zielen und reichen Herzen, aber noch durchaus im Zustande der Unfertigkeit, der all ihr großes Streben zu einem tragischen Schicksal verdammt. Schiller sympathisiert zwar mit seinen Helden, die in ihrem Kampfe gegen die Mißstände der Gesellschaft prinzipiell das Recht auf ihrer Seite haben; aber dieses Recht verwandelt sich in der Hand seiner allzu jugendlichen Vertreter schnell in Schuld, und ihr tragisches Geschick erscheint darum nicht empörend, sondern gerechtfertigt. Es ist in seiner Totalität nichts

anderes als der Ausdruck der sittlichen Weltordnung, d. h. eines Weltgeschehens, bei dem alles mit rechten Dingen zugegangen ist. Denn das ist Schillers Überzeugung: „*Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.*“ Freilich wäre es durchaus zu eng, die Tragödie Schillers *nur* als Weltgericht zu betrachten. Sie enthält zwar ein Gericht, sowohl über die Gesellschaft, gegen die sich der Held empört, als über den Helden, der in diesem Kampfe unterliegt, aber nicht das Gericht ist der letzte Zweck der Tragödie, sondern das *Schauspiel* dieses Gerichts oder, um im Bilde zu bleiben, die Gerichtsverhandlung mit allen ihren dramatischen Szenen: das große Schauspiel eines heldenhaften Wollens, das erst in der tragischen Verkettung des Lebens und besonders im Untergange seine volle Größe zu entfalten vermag. Das tragische Schauspiel also dient nicht nur der Befriedigung unseres Rechtsgefühls, sondern in letzter Instanz der *Schaustellung jener Heldengröße*, die Grund und Gipfel jeder Schillerschen Tragödie ist.

6

Bei aller Gleichheit der Struktur, die Schillers Jugenddramen kennzeichnet, läßt sich freilich eine gewisse innere Entwicklung ihrer Helden nicht verkennen. Besonders empfinden wir solche im „Don Carlos“, der sich zumal von den „Räubern“ doch schon wesentlich unterscheidet. Dem Helden von Schillers Erstlingsdrama gegenüber bezeichnet eine Gestalt wie Posa zum mindesten einen starken Ansatz zu höherer, edlerer und reiferer Geistigkeit. Nicht nur das Freiheitsideal, das Posa vertritt, ist um viele Grade klarer, bestimmter und vernünftiger als das vollkommen utopische und phantastische Freiheitsideal des Räuberlebens, sondern auch Posa selbst ist bei aller jugendlichen Überspanntheit und schließlichen Kopflosigkeit seines Handelns doch ein weit reiferer Mensch als der gleichsam aus einem Indianerroman entsprungene Karl Moor. Wichtiger aber ist noch, daß das Ideal der Größe bereits einen spezifisch sittlich-idealistischen Charakter haben soll, obwohl es ihn, wie wir uns klargemacht haben, nach Kantischen Begriffen tatsächlich noch nicht besitzt. Und so sehr Posas Idealismus noch ein ausgesprochen selbstherrlicher Idealismus ist, mit dem sich das Selbstgefühl des Helden schmeichelt, so wenig läßt sich verkennen, daß es sich doch um einen sehr viel reineren Idealismus handelt als im Falle des verstoßenen Sohnes, der seine rein natürliche Privatrache nachträglich mit rousseauistischen Ideen verbrämt und sich eine Mission andichtet, die er nur aus der Hand des Zufalls hat. Mit Posa verglichen handeln alle andern Schillerschen Jugendhelden lediglich egoistisch, wenn sie oder der Dichter es auch verstehen, ihre Sache als eine solche von allgemeiner Bedeutung und höherer Würde erscheinen zu lassen. Posa aber ist der erste, bei

dem das ideologische Moment ursprünglich ist, so daß es seinem Idealismus wenig Abbruch tut, daß sich ihm nachträglich Motive zugesellen, die nicht in der Erhabenheit der Sache, sondern in dem Selbstgefühl der Person ihre Wurzel haben. Auch wird man nicht übersehen können, daß im „Don Carlos“ überall die Idee über die Person triumphiert. Posa opfert sich in der Überzeugung, durch seinen Tod derselben Sache zu dienen, der sein ganzes Leben gewidmet war; er opfert einmal in Gedanken sogar für die Sache den Freund, und der Freund, der sich in der Tat geopfert glaubt, betrachtet das wehmütig nur als das Recht des für eine erhabene Sache kämpfenden großen Mannes; die Carlos-Handlung aber gipfelt schließlich darin, daß der Held im Gefühl seiner höheren Pflichten die unselige Leidenschaft zu seiner Stiefmutter überwindet und die Mission seines ihm gestorbenen Freundes übernimmt. Und hier haben wir gleich das dritte Symptom, das die innere Entwicklung der Schillerschen Tragödie deutlich macht: der Held selber nämlich entwickelt sich. Auch Karl Moor erkennt zwar schließlich seine Schuld und geht freiwillig hin, sie zu sühnen. Carlos aber findet die Kraft zur Besserung, zur sittlichen Erhebung über seine Leidenschaft, die er trotz besserer Erkenntnis zunächst nicht unterdrücken konnte. Schillers letztes Jugenddrama also zeigt zum erstenmal eine menschliche Läuterung, und die Tragik besteht nur darin, daß sie zu spät erfolgt.

Trotz aller dieser Ansätze zur Läuterung seines Heldenideals hat Schiller freilich den reinen Idealismus Kantischer Sittlichkeit aus eigener Kraft nicht erreicht. Auch zwischen dem „Don Carlos“ und der Kantischen Ethik besteht noch immer eine tiefe Kluft, die sich ebenso klar auch in den gleichzeitig erschienenen „Philosophischen Briefen“ enthüllt. Denn wenn hier auch mit warmer Begeisterung und einem großen Aufwand metaphysischer Spekulation die Liebe als die Fähigkeit des Menschen gepriesen wird, den Mittelpunkt seines Wesens aus sich heraus „in die Achse des ewigen Ganzen zu pflanzen“, und wenn sodann als die höchste Form der Liebe die Selbstaufopferung erscheint, so zeigt doch die Schillersche Gedankenführung, wie recht Kant hatte, den Quell der wahren sittlichen Gesinnung außerhalb der Gefühlssphäre zu suchen und selbst das Gefühl der Liebe in seiner sittlichen Lauterkeit zu verdächtigen. Liebe nämlich, argumentiert Schiller, ist die Begierde nach fremder Glückseligkeit. Und wie er wörtlich sagt: „Ich begehre fremde Glückseligkeit, weil ich meine eigene begehre“ (13, 116). „Wenn ich hasse, so nehme ich mir etwas: wenn ich liebe, so werde ich um das reicher, was ich liebe.“ Denn wie er zuvor erläutert hatte: „Welchen Zustand wir wahrnehmen, in diesen treten wir selbst. In dem Augenblicke, wo wir sie uns denken, sind wir Eigentümer einer Tugend, Urheber einer Handlung, Erfinder einer Wahrheit, Inhaber einer Glückseligkeit. Wir selber werden das empfundene Objekt“ (13, 113). Es zeigt deshalb nur den philosophischen Zirkel, aus

dem sich die Schillersche Liebesphilosophie keinen Ausweg wußte, wenn es wenige Seiten weiter heißt: „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie ineinanderfließen.“ Denn gerade alle seine vorigen Ausführungen laufen auf die Grundidee hinaus, daß auch die Liebe nur eine feinere Form des Egoismus ist. Nur aus dem Grunde macht ja auch der Gedanke der Selbstaufopferung aus Liebe Schwierigkeiten, weil er unter dem Gesichtspunkte des Egoismus unverständlich erscheint. Aber wie sich Schiller nun einen Opfertod psychologisch erklärt, ohne dafür die Idee der Unsterblichkeit in Anspruch nehmen zu müssen, das zeigt nur um so klarer, wie vollkommen unmöglich es ihm ist, über die Idee eines zwar aufs höchste verfeinerten Egoismus hinauszukommen. Auch der Opfertod nämlich macht sich nach Schillers Meinung durch das ungeheure Maß an innerer Befriedigung bezahlt, mit der die Vorstellung der dadurch verbreiteten Glückseligkeit die Heldenseele vor ihrem Tode füllt. „Die Summe aller dieser Empfindungen wird sich verwirren mit seiner Persönlichkeit, wird mit seinem Ich in eins zusammenfließen. Das Menschengeschlecht, das er jetzt sich denkt, ist *er* selbst. Es ist ein Körper, in welchem sein Leben, vergessen und entbehrlich, wie ein Blutstropfen schwimmt: wie schnell wird er ihn für seine Gesundheit verspritzen!“ (13, 120.) Man wird zugeben können, daß Schiller hier bis dicht an die Pforte der reinen Ethik vorgedrungen ist, aber sich auch darüber klar sein, daß erst Kant sie ihm wahrhaft eröffnet hat.

Für den Dichter Schiller ist es nun sehr bezeichnend, daß sich die Läuterung seines sittlichen Bewußtseins sogleich in ästhetischen Begriffen ausgesprochen hat. Den Gegenstand seines Nachdenkens und seiner nächsten Schriften bildet nicht etwa das Wesen der Sittlichkeit, das ihm von Kant ein für allemal erleuchtet worden ist, sondern der ästhetische Eindruck sittlichen Verhaltens: das Erhabene oder die Würde. Und beides sieht er sogleich im engsten Zusammenhange mit der Tragödie und dem Tragödienideal. Denn daß die Tragödie erhabene Menschen und erhabene Taten darzustellen habe, das hatte er zwar noch nicht theoretisch ausgesprochen, aber durch seine eigene dramatische Praxis deutlich genug verkündet. Es erhellt also aufs genaueste den Zusammenhang zwischen dem Tragödienideal des reifen und des jungen Schiller, daß seine nunmehr mit Kantischen Begriffen entwickelte Tragödientheorie im wesentlichen auf die *Idee des Erhabenen* gegründet ist, die nichts anderes als die klarere Fassung jenes Ideals der „Größe“ ist, nach dem alle Tragödien Schillers bis jetzt gebildet waren. Ebenso klar freilich erleuchtet es den bedeutsamen Unterschied zwischen jetzt und ehemals. Denn was ehemals ein allgemein *natürliches* Ideal gewesen war, das verwandelt sich unter dem Einflusse der Kantischen Begriffe in ein spezifisch *moralisches*. Erhabenheit ist zwar ein Ideal der Größe, aber eben jene ganz besondere

Form der Größe, die auf die Fähigkeit des Menschen gegründet ist, sich als Vernunftwesen über die Sinnenwelt zu erheben. Wenn somit Erhabenheit der Ausdruck unserer Moralität ist, dann ist Erhabenheit nicht nur die menschliche Größe schlechthin, sondern damit auch der wahre Gegenstand einer Tragödie, die sich die Darstellung menschlicher Größe zum Ziel setzt. Das bedeutet freilich, wie zuzugeben ist, dem natürlichen Heldenideal des jungen Schiller gegenüber eine *moralistische Verengung*, aber, wie wir uns nun klarmachen müssen, zugleich eine wesentliche *geistige Vertiefung der Tragödie*. Denn der ihr nunmehr zugrunde liegende Kantische Sittlichkeitsbegriff gibt ihr nicht nur eine ganz neue Reinheit und Strenge, sondern nicht weniger auch ein neues metaphysisches Pathos, von dem bis dahin höchstens der „Don Carlos“ etwas hatte ahnen lassen.

Für die Schillerschen Jugendhelden charakteristisch ist es, daß die Begeisterung die Quelle ihrer Tugend ist. Ihre sittliche Größe ist ihre Begeisterungsfähigkeit, die sie bis zur Selbstaufopferung zu treiben vermag. Dabei ist der Gegenstand ihrer Begeisterung immer irgendwie ideologisch unterbaut und macht diese Begeisterung zu einer solchen für irgendwelche allgemeinen Menschheitsideale. Primär aber ist er das Ziel durchaus natürlicher Leidenschaften, die sich in der Begeisterung für höhere Ideale nur verstecken. Die Kraft also, die dabei aufgeboten wird, ist deshalb keine spezifisch sittliche, sondern eine bloß natürliche, auch wenn sie sich selbst in Ansehung ihrer höheren Ideale für eine sittliche hält und vielfach halten darf. Das Phänomen der Sittlichkeit erscheint in Schillers Jugenddramen also nirgends rein. Nicht weil Schillers Jugendhelden unsittlich wären, sondern weil sie niemals in eine Situation hineingestellt werden, die eine eigentlich sittliche Tat verlangt. Eine sittliche Tat aber entsteht nach Kantischen Begriffen nur in dem Falle, wo sie gegen die natürliche Neigung vollbracht werden muß: nicht aus gefühlsmäßiger Begeisterung, sondern aus der schmerzlichen nüchternen Erkenntnis der Pflicht. Nur da also gibt es Erhabenheit und sittliche Größe, wo der Mensch in der Erkenntnis dessen, was das moralische Gesetz von ihm verlangt, die Kraft aufbringt, gegen seine Neigung und seine persönlichen Interessen zu handeln. Das ist aber in Schillers Jugenddramen auch da nicht der Fall, wo seine Helden freiwillig zum Tode schreiten. Karl Moor hat überhaupt keine andere Wahl, als seine Taten zu sühnen, da er sie als untaugliche Versuche zur Verwirklichung untauglicher Ideale selbst erkennt und von den Kumpanen seines Verbrecherlebens sich loszusagen ein dringendes Bedürfnis fühlt. Und für Posa ist der Opfertod nach Schillers eigener Erklärung keineswegs ein bloßes Opfer, sondern zugleich der höchste Grad idealistischer Selbstbefriedigung. Er erfolgt aus idealer Neigung und nicht gegen sie. Diese Tat ist *groß*, aber *nicht* im eigentlichen Sinne *erhaben*. Denn sie kostet dem Helden nicht das volle Maß von Überwindung, was nötig ist, um die große Tat zu einer erhabenen zu machen.

Jede wahrhaft moralische Tat nämlich hat die volle Tiefe des Erdenleides zur Voraussetzung, das der Held, seiner Pflicht zu genügen, auf sich nimmt. Aus der Tiefe des Leides erst erhebt sich die Größe des Helden, und es bestimmt nicht nur nach Nietzsche, sondern auch nach Schiller „beinah die Rangordnung, wie tief einer leiden kann“. Deshalb aber ist nicht der Opfertod aus Begeisterung, wie derjenige Posas, sondern der Opfertod aus reiner Pflicht, wie derjenige des Max Piccolomini, die wahrhafte Größe, die erhabene Heldentat. Nur in einer solchen offenbart sich die höchste Kraft des Menschen, seine Freiheit von allen bloß gefühlsmäßigen Antrieben, die Freiheit seiner Vernunft, die nur nach demjenigen fragt, was Recht ist und darum geschehen muß – wie auch der Mensch darunter leiden möge.

Gerade aber am Freiheitsbegriff zeigt sich am entscheidendsten die innere Entwicklung Schillers. Hatte dieser ursprünglich die Freiheit der Person bedeutet, die Freiheit des ganzen natürlichen Menschen von allen äußeren, sei es politischen oder gesellschaftlichen Unterdrückungen und Beschränkungen, damit aber letzten Endes die Freiheit der Triebe, wenn auch zu diesen Trieben für einen Schillerschen Helden der moralische Trieb eo ipso dazugehörte, so meint der Freiheitsbegriff des klassischen Schiller umgekehrt die innere Freiheit des Menschen, seine Freiheit des Willens, sich auch gegen seine Triebe nach dem Vernunftgesetze zu bestimmen. Und nur dann erscheint die äußere Freiheit überhaupt berechtigt, wenn sie von Menschen gefordert wird, die im Besitze der inneren Freiheit sind. Das sind theoretisch und der Anlage nach zwar alle Menschen; aber da es in Wirklichkeit nur wenige Menschen durch die Tat beweisen, so gestaltet sich das Ideal der äußeren Freiheit praktisch zu einem Problem, das der Idealismus Posas viel zu leicht genommen hatte. „Durch alle Werke Schillers (heißt ein bekanntes Goethewort zu Eckermann vom 18. I. 1827) geht die Idee von Freiheit, und diese Idee nahm eine andere Gestalt an, sowie Schiller in seiner Kultur weiterging und selbst ein anderer wurde. In seiner Jugend war es die physische Freiheit, die ihm zu schaffen machte und die in seine Dichtungen übergang; in seinem späteren Leben die ideelle.“ Damit ist ganz genau der Unterschied zwischen Schillers früherer und späterer Freiheitsidee bezeichnet: die Freiheit der natürlichen Person und die Freiheit *von* der natürlichen Person, oder anders ausgedrückt, *die Freiheit für die Person* und *die Freiheit für die Vernunft*. Dabei ist es aber von entscheidender Wichtigkeit zu begreifen, daß die Vernunft, die hier in Frage steht, eben nicht die Vernunft der Person, sondern jene überpersönliche Vernunft ist, deren höheren Gesetzen sich die Person gerade zu unterwerfen hat. Und hieraus entsteht die metaphysische Würde von Schillers klassischer Tragödie. Diese Vernunft, deren Sieg über die Natur von Schillers Tragödie verherrlicht wird, ist nicht nur eine überpersönliche und allgemeine, sondern auch eine überempirische und absolute. Sie ist die Stimme des absoluten Selbst. Sie ist das allge-

meine Weltgesetz, das alle Erscheinungen durchdringt: nicht als Naturgesetz, dem man sich bloß physisch nicht entziehen kann, sondern als geistige Nötigung aller freien Wesen, die irgendwie den Anspruch auf Wert und Würde machen. Während also Schillers Jugendtragödie die natürlichen Kräfte der Individuen mit den irdischen Gewalten im Streite zeigt und folglich auch nur irdische Größe zu offenbaren vermag, handelt es sich in Schillers klassischen Dramen um den Kampf zwischen den Forderungen des Absoluten und den Forderungen der Sinnenwelt. Die naturalistische Tragödie ist zur metaphysischen geworden. Das ist neben der sittlichen Läuterung die metaphysische Vertiefung der Schillerschen Tragödie durch die Kantische Philosophie. „Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen (heißt es zu Beginn der Abhandlung über das Pathetische), und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dieses dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht“ (8, 119). Damit befreit Schiller seine Tragödie einerseits von allen veralteten Rückständen der christlichen Metaphysik, die sie anfänglich verunstaltet hatten, aber er gibt ihr eine neue und größere metaphysische Würde zurück und erhebt sie damit in die Sphäre aller großen Kunst und in die Höhe der griechischen Tragödie. *Auch Schillers klassische Tragödie ist eine religiöse Kunst.* Ihr Thema ist der ewige Kampf der von Kant unterschiedenen beiden Welten. Aber dieser Kampf verläuft vollkommen immanent. Sein Schauplatz ist die Brust des Menschen, in der diese beiden Welten feindlich und schmerzlich zusammenstoßen, die Welt der Neigungen und die Welt der Pflichten. Und auch die Entscheidung dieses Kampfes erfolgt durchaus nur innerlich. Sie erfolgt aus der Freiheit des Willens heraus und ohne das Einwirken anderer Mächte als der immanenten Macht des Gewissens und des sittlichen Pflichtgefühls. Sie erfolgt als der Ausdruck jener sittlichen Selbständigkeit des wahren Menschen, der sich selbst das Gesetz gibt und es zu geben imstande ist, weil er das überpersönliche Gesetz der Vernunft nicht nur erkennt, sondern auch den guten Willen besitzt, es zu erfüllen.

Aus diesem Grundgedanken ergibt sich die *Theorie der Tragödie*, die Schiller in den Schriften der Jahre 1792/93 „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, „Über die tragische Kunst“, „Über das Pathetische“ und endlich „Über das Erhabene“ vorgetragen hat. Der Zweck der Tragödie ist die Erhebung, und Erhebung gehört zu denjenigen Vergnügen, die auf dem Umwege über das Mißvergnügen entstehen. „Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohsein, das bis zum Entzücken steigen kann und, ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird“ (8, 422). Die Unlust entsteht aus dem Gefühl

unserer Ohnmacht als Sinnenwesen, sei es gegenüber der unendlichen Größe und Macht der Natur oder gegenüber der Vorstellung des Leidens, von dem wir uns als Naturwesen ewig bedroht fühlen; die Lust aber entsteht aus dem Gefühl unserer geistigen Überlegenheit, welche „vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen“ (8, 18). Die Erhebung also, in die uns der erhabene Gegenstand versetzt, ist nichts anderes als das lustvolle Bewußtsein unserer metaphysischen Freiheit, unseres übersinnlichen Vermögens, unserer Vernunft, unserer Menschenwürde, welches durch das Gefühl unserer Ohnmacht als Naturwesen gewissermaßen herausgefordert wird. In dieser Lust besteht das Vergnügen an tragischen Gegenständen, d. h. an Gegenständen, die uns durch ihren unlustvollen Charakter, durch die Darstellung nämlich des menschlichen Leides, stofflich eigentlich Unlust erregen müßten. Um diese Lust zu erzeugen, ist die Erzeugung von Unlust erste Vorbedingung; und die Unlust, die die Tragödie zu diesem Zwecke erzeugt, ist das Mitleid, das schmerzliche Mitgefühl mit den Leiden der in die Tragik des Lebens verschlungenen Menschheit. Die Tragödie kann deshalb als die dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten definiert werden, „welche uns Menschen in einem Zustand des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen“ (8, 48). Dieses Leiden ist allerdings nicht Selbstzweck, wohl aber unumgängliche Voraussetzung jeder Erhebung, die eben notwendig eine *Erhebung über das Leiden* ist. Darum heißt es zu Beginn der Abhandlung über das Pathetische: „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich handelnd darstellen könne“ (8, 119). Und weiter: Der Dichter muß „gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben“ (8, 120), er muß ihn wirklich leiden lassen, damit seine Erhebung über das Leiden auch wirklich den Eindruck des Erhabenen macht. „Die Helden sind für alle Leiden der Menschheit so gut empfindlich als andere, und eben das macht sie zu Helden, daß sie das Leiden stark und innig fühlen und doch nicht davon überwältigt werden“ (8, 121 f.). „Das erste Gesetz der tragischen Kunst ist also Darstellung der leidenden Natur. Das zweite ist Darstellung des moralischen Widerstandes gegen das Leiden“ (8, 123). Und wie Schiller an einer anderen Stelle sagt: „Die Erfahrung von der siegenden Macht des sittlichen Gesetzes, die wir bei diesem Anblick machen, ist ein so hohes, so wesentliches Gut, daß wir sogar versucht werden, uns mit dem Übel auszusöhnen, dem wir es zu verdanken haben“ (8, 21). „Zum Erhabenen der Haltung wird erfordert, daß das Leiden eines Menschen auf seine moralische Beschaffenheit nicht nur keinen Einfluß habe, sondern vielmehr umgekehrt das Werk seines moralischen Charakters sei. Dies kann auf zweierlei Weise sein. Entweder mittelbar und nach dem Gesetz der

Freiheit, wenn er aus Achtung für irgendeine Pflicht das Leiden erwählt. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als Motiv, und sein Leiden ist eine Willenshandlung. Oder unmittelbar und nach dem Gesetz der Notwendigkeit, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt. Die Vorstellung der Pflicht bestimmt ihn in diesem Falle als Macht, und sein Leiden ist bloß eine Wirkung. In beiden Fällen hat das Leiden einen moralischen Grund“ (8, 137 f.). In beiden Fällen aber hat es darum den Charakter des Erhabenen und erhebt uns durch die deutliche Erinnerung an unsere eigene Fähigkeit zur geistigen Erhebung über die Naturgesetze.

Muß es nun nach dem Bisherigen notwendig so scheinen, als ob Schiller den Begriff der Tragödie und den Kreis ihrer Gegenstände so ausschließlich auf die unmittelbare Darstellung moralischer Größe eingeschränkt habe, daß für alle anderen Formen der Größe, und am wenigsten für große Verbrecher, kein Platz mehr übrig sei, so ist es in Wahrheit Schillers ganzes Bestreben, sein zwar grundsätzlich moralistisches Tragödienideal praktisch nach allen Seiten über das eng Moralische hinaus zu erweitern. Er legitimiert deshalb ausdrücklich die Darstellung großer Verbrecher mit der Erklärung, daß es keineswegs darauf ankomme, uns durch moralische Taten, als vielmehr nur darauf, uns durch die Tatsache der Moralität zu erheben. „Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln – oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigner Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grad empor. Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer; es sind Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen“ (8, 23 f.). Aber selbst wo auch in diesem indirekten Sinn die Moralität nicht faktisch triumphiert, erfüllt uns der Anblick jedes großen Wollens mit dem Bewußtsein unserer Freiheit. Denn jedes Wollen, wofern es nur wahrhaft Wollen ist, zeugt auch von der Möglichkeit des freien Willens, d.h. von dem eigentlichen Palladium unseres Menschentums. Und es ist für die ästhetische Wirkung in der Tat gleichgültig, welch einen Gebrauch der Mensch von seiner Freiheit des Willens macht. Er sündige oder handle aus Pflicht: schon die Tatsache, daß er zwischen beiden zu wählen vermag, erinnert uns lustvoll an die Freiheit, die auch wir besitzen, und erhebt uns über das moralische Mißvergnügen, das wir beim Anblick des Unmoralischen empfinden. Daß eine erhabene Tat geschieht, erweckt lediglich unsere moralische Billigung, aber daß sie geschehen *kann*, „darüber frohlocken wir und sind entzückt“. Denn dieses Vermögen des freien Willens, das allein ist es, was wir mit dem Helden teilen. „Und indem wir in seinem Vermögen auch das unsrige wahrnehmen, fühlen wir unsere geistige

Kraft erhöht. Es ist also bloß die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freien Wollens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unserm ästhetischen Sinn gefällt“ (8, 144). „Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daß recht gehandelt werde, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daß recht handeln möglich sei, d.h. daß keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder starken Äußerung von Freiheit und Willenskraft, und wo nur irgend der Dichter diese antrifft, da hat er einen zweckmäßigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Für sein Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann... Das ästhetische Urteil enthält hierin mehr Wahres, als man gewöhnlich glaubt. Offenbar kündigen Laster, welche von Willensstärke zeugen, eine größere Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen, weil es dem konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Konsequenz und Willensfertigkeit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden. Woher sonst kann es kommen, daß wir den halbguten Charakter mit Widerwillen von uns stoßen und dem ganz schlimmen oft mit schauernder Bewunderung folgen? Daher unstreitig, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des absolut freien Wollens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Äußerung anmerken, daß er durch einen einzigen Willensakt sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann“ (8, 146f.). Auf diese Weise kommt Schiller von seinem grundsätzlich moralistischen Ausgangspunkte aus schließlich doch zu einer völlig amoralistischen Auffassung der Tragödie – wie er in seiner Jugend auf grundsätzlich amoralischer Grundlage den moralischen Idealen praktisch weitgehend Raum verstattet hatte. Denn wenn wir aus alledem die Folgerung ziehen, so ist der allgemeine Gegenstand der Tragödie für den klassischen Schiller durchaus nicht nur der moralische Wille, sondern der menschliche Wille schlechthin, der Wille, der im Guten oder Bösen uns doch überall an das Vermögen unserer Freiheit erinnert. „Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Tierheit; der moralische erhebt ihn zur Gottheit.“ „Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen,... Alle anderen Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will“ (8, 418). Nur eine besondere Klasse von Tragödien ist es, die uns durch die Erhabenheit des moralischen Willens erhebt. Im übrigen zeigt die Tragödie alle Formen menschlichen Handelns und menschlicher Größe, und nur die *Beurteilung* dieses Handelns und dieser Größe ist in letzter und allgemeinsten Instanz moralistisch. Aber wohl zu beachten: den

stärksten Eindruck moralischer Erhabenheit empfangen wir nicht von den vollkommenen Tugendhelden, vielmehr von denjenigen, denen die Tugend schwer fällt und die deshalb den größten moralischen Kraftaufwand benötigen, um ihrer Pflicht zu gehorchen. Nicht der Heilige, sondern nur der Mensch kann Gegenstand einer Tragödie sein. Denn die Erhebung ist ein Sieg, und einen Sieg kann es nicht geben ohne Kampf. „Der tragische Dichter gibt also mit Recht den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen“ (8, 52 f.).

So schwankt also Schillers Tragödienideal in seiner Entwicklung zwischen einer ästhetischen und einer moralistischen Tendenz, die immerzu nebeneinander vorhanden sind, aber nicht immer in demselben Verhältnisse zueinander gedacht werden. In den naturalistischen Jugenddramen gilt das Moralische gleichsam als eine besondere Form des natürlichen Lebens; in der klassischen Theorie aber wird der natürliche Wille umgekehrt zu einem Potential des moralischen. Die gleiche Spannung wirkt sich indessen auch in dem Schwanken zwischen einer moralistischen und einer ästhetischen Gesamtauffassung der Tragödie aus. Derselbe Schiller, dessen dramatische Praxis zunächst einen zweifellos amoralistischen Charakter hat, bekennt sich in seiner gleichzeitigen Abhandlung: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“ (1784) zu einer ausgesprochen moralistischen Auffassung seines Handwerks. Das Theater erteilt ihm in erster Linie moralischen Anschauungsunterricht, und sein Zweck ist die sittliche und menschliche Erziehung der Zuschauer. Obwohl aber, wie wir gesehen haben, die Tragödie des klassischen Schiller moralistisch begründet wird, besteht der entscheidende Fortschritt von der Jugendabhandlung zur ersten Schrift seiner kantischen Epoche umgekehrt in der rein ästhetischen Zwecksetzung der Tragödie. Der Zweck der Tragödie wie aller Kunst ist nicht unmittelbar ihr erzieherischer Nutzen, sondern lediglich das Vergnügen. Vergnügen ist das oberste Gesetz der Kunst, allerdings ein Vergnügen, das sich von den sinnlichen Vergnügen durch seine „Unwirklichkeit“, wir können auch sagen durch seine Geistigkeit unterscheidet. Die Kunst ist, wie Schiller den Kantischen Begriff des „uninteressierten Wohlgefallens“ interpretiert, ein „freies Vergnügen“. Denn was wir auch immer durch sie erleben, erleben wir nicht „in Wirklichkeit“, sondern nur „zum Schein“ und in der Phantasie, und folglich stehen wir dem Erlebten mit einer ganz anderen Freiheit gegenüber. In der Kunst fühlen wir uns frei von der Wirklichkeit, obwohl wir uns phantasiemäßig künstlich in die Wirklichkeit hineinversetzen. Und so beruht allerdings auch dieses freie Vergnügen letzten Grundes auf „moralischen Bedingungen“, d. h. auf unserer Fähigkeit zur geistigen Erhebung über die Wirklichkeit. Kunstgenuß ist zwar keine sittliche Handlung, hat aber allerdings dieselbe Fähigkeit zur Voraussetzung, durch die wir zu einer sittlichen

Handlung vermögend sind. Obwohl also auch in dieser rein ästhetischen Begründung der Kunst dem moralischen Interesse des Schillerschen Denkens durchaus Genüge geschieht, erscheint indessen der Streit zwischen ästhetischer und moralischer Auffassung der Tragödie noch keineswegs entschieden, vielmehr führt er innerhalb von Schillers ästhetischen Schriften zu Widersprüchen, die nicht mehr logisch, sondern nur noch psychologisch zu lösen sind. So überrascht uns der Dichter in der Abhandlung über das Pathetische mit dem merkwürdigen Satze, daß „die moralische und ästhetische Beurteilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüt zwei ganz entgegengesetzte Richtungen geben“. Um dann fortzufahren: „Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauche gerade um so viel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert“ (8, 143). In der letzten Abhandlung, „Über das Erhabene“, dagegen kehrt er zu einer eindeutig moralistischen Betrachtungsweise zurück, die sich von derjenigen des Aufsatzes über die Schaubühne als moralische Anstalt nur durch die Feinheit der Ausführung und eine andere Höhenlage unterscheidet. Hier nämlich erscheint als der Zweck der Tragödie kein anderer als die nicht nur augenblickliche, sondern zu einer dauernden Lebenshaltung werdende geistige Erhebung über das natürliche Schicksal. Sie steht dadurch im engsten Zusammenhange mit dem wahren Ziele der Kultur, welches nach Schillers Meinung darin besteht, den Menschen in Freiheit zu setzen und seinen ganzen Begriff zu erfüllen (8, 419). Diesen erfüllt der Mensch aber nur dann, wenn er seine Freiheit behauptet: seine äußere Freiheit durch die fortschreitende Beherrschung der Natur, soweit diese veränderbar ist, seine innere durch die freiwillige Unterwerfung unter das Unabänderliche. Zu dieser inneren Kultivierung des Menschen ist die Tragödie das wirksamste Mittel. „Das höchste Ideal, wonach wir ringen, ist, mit der physischen Welt, als der Bewahrerin unserer Glückseligkeit, in gutem Vernehmen zu bleiben, ohne darum genötigt zu sein, mit der moralischen zu brechen, die unsere Würde bestimmt. Nun geht es aber bekanntermaßen nicht immer an, beiden Herren zu dienen, und wenn auch (ein fast unmöglicher Fall) die Pflicht mit dem Bedürfnisse nie in Streit geraten sollte, so geht doch die Naturnotwendigkeit keinen Vertrag mit dem Menschen ein, und weder seine Kraft noch seine Geschicklichkeit kann ihn gegen die Tücke der Verhängnisse sicherstellen. Wohl ihm also, wenn er gelernt hat zu ertragen, was er nicht ändern kann, und preiszugeben mit Würde, was er nicht retten kann! Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrigbleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten, wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als das Schicksal zu wollen, und kein anderes Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine

freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben. Dazu nun stärken ihn erhabene Rührungen und ein öfterer Umgang mit der zerstörenden Natur, sowohl da, wo sie ihm ihre verderbliche Macht bloß von ferne zeigt, als wo sie sie wirklich gegen seine Mitmenschen äußert. Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück setzt es uns in unmittelbaren Verkehr mit dem Geistergesetz, das in unserem Busen gebietet. Aber das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es macht uns oft wehrlos. Das künstliche Unglück des Pathetischen hingegen findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbständige Prinzipium in unserem Gemüte Raum, seine absolute Independenz zu behaupten. Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbsttätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größeren Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Triebe, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, imstande ist, es als ein künstliches zu behandeln und – der höchste Schwung der Menschennatur! – das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen. Das Pathetische, kann man daher sagen, ist eine Einimpfung des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird. Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohilverhalten lügt, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen! Stirn gegen Stirn zeigt sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren, nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und erschaffenden und wieder zerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glückes, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maße aufstellt und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt“ (8, 431–433). Hier ist also nicht mehr das Vergnügen, sondern die geistige Läuterung der letzte Sinn der Tragödie. Dieser Zweck wird zwar erreicht – was der Kunst eine Vorzugsstellung vor allen anderen Erziehungsmitteln gibt – auf dem Wege des Vergnügens, das daher das erste unmittelbare Gesetz des Dichters ist; aber das in sich völlig autonome Vergnügen hat doch eine letzte menschliche Bedeutung, die das Ästhetische zuletzt in eine religiöse Sphäre hebt.

Schillers theoretische Schriften über die Tragödie sind so wenig eine vollständige Darstellung seines klassischen Tragödienideals, daß man ein Stück wie den „Wallenstein“ gradezu verfehlen müßte, wenn man es lediglich als praktisches Beispiel für die bisher entwickelten Ideen nehmen würde. Denn Schillers Tragödientheorie ist nicht nur tatsächlich viel weiter gemeint, als sie nach ihrer zum Teil sehr engen moralistischen Formulierung erscheint, sondern sie bleibt auch dann noch hinter Schillers wirklicher Tragödie zurück und kann durchaus nur als eine zwar grundlegende Vorstufe betrachtet werden, über die der dichterische Genius Schillers aber bald hinausgeschritten ist. Diese auf die Idee der Erhabenheit gegründete Theorie erwies sich uns als die kantisch vertiefte und moralistisch verengte Form jenes allgemeinen Ideals der Größe, das wir als den Nerv von Schillers Jugenddramen bezeichnet hatten. Darin lag ihr innerer Zusammenhang mit Schillers ganzer bisheriger Entwicklung. Nun aber gilt es zu begreifen, daß das Ideal der Erhabenheit als solches den Begriff von Schillers klassischer Tragödie überhaupt nicht mehr konstituiert, sondern in einem höheren Ideal aufgegangen ist. Schillers klassische Tragödie ist nicht in demselben Maße eine Darstellung menschlicher Erhabenheit, wie wir seine Jugendtragödien als eine Darstellung menschlicher Größe aufzufassen vermochten. Und sein dichterisches Grundgefühl, in der Jugend die Bewunderung für den großen Menschen und die große Tat, hat in der reifen Zeit, besonders aber in der Zeit des Wallenstein, überhaupt nicht mehr den ehemaligen Charakter des Enthusiasmus, sondern den einer überlegenen, auf tiefer Lebenskenntnis und geläutertem sittlichem Urteil beruhenden Objektivität. Aber noch entscheidender: das Interesse gilt jetzt nicht mehr vor allen Dingen dem Menschen, ist kein *sympathetisches*, sondern es gilt dem Schicksal, dem Menschenschicksal überhaupt, und ist daher ein wesentlich *philosophisches*. Diese entscheidende Änderung seiner dichterischen Grundhaltung hat der immer scharfblickende Schiller selbst erkannt und seinem Freunde gegenüber in einer Briefstelle dargelegt, die für die Erkenntnis seiner dichterischen Entwicklung von höchster grundsätzlicher Bedeutung ist. Er sagt vom Wallenstein (an Körner 28. Nov. 1796): „Ich traktiere mein Geschäft schon ganz anders, als ich ehemals pflegte. Der Stoff und Gegenstand ist so sehr außer mir, daß ich ihm kaum eine Neigung abgewinnen kann; er läßt mich beinahe kalt und gleichgültig, und doch bin ich für die Arbeit begeistert. Zwei Figuren ausgenommen, an die mich Neigung fesselt, behandle ich alle übrigen, und vorzüglich den Hauptcharakter, bloß mit der reinen Liebe des Künstlers; und ich verspreche Dir, daß sie dadurch um nichts schlechter ausfallen sollen... Auf dem Weg, wo ich jetzt gehe, kann es leicht geschehen, daß mein Wallenstein durch eine ge-

wisse Trockenheit der Manier sich von meinen vorhergehenden Stücken gar seltsam unterscheiden wird. Wenigstens habe ich mich bloß vor dem Extrem der Nüchternheit, nicht wie ehemals vor dem der Trunkenheit zu fürchten.“ Schiller fühlt also selbst, daß er dem Stoffe seiner neuen Tragödie ganz anders wie seinen jugendlichen Tragödienstoffen gegenübersteht, nicht mehr als leidenschaftlicher Bekenner und Bewunderer, sondern als objektiver Künstler und Philosoph. Und nur diese neue Stellung gibt die Erklärung ab, wie es überhaupt möglich gewesen ist, daß Schiller den Wallenstein zum Gegenstande einer Tragödie machen konnte, von dem er selbst dem Freunde in diesem Briefe auseinandersetzt, wie undankbar im Sinne seiner früheren Dichtungsweise gerade dieser Stoff sei. „Es ist im Grund eine Staatsaktion und hat, in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch, alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann, ein unsichtbares abstraktes Objekt, kleine und viele Mittel, zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vorteil des Poeten) viel zu kalte trockene Zweckmäßigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetischen Größe zu treiben; denn am Ende mißlingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglichlicher Kunst vor die Phantasie bringen kann: ich kann also das Objekt, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebensowenig das, wodurch er fällt: das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser. Auch die Leidenschaften selbst, durch die Wallenstein bewegt wird, Rachsucht und Ehrbegierde, sind von der kältesten Gattung. Sein Charakter endlich ist niemals edel und darf es nie sein, und durchaus kann er nur furchtbar, nie eigentlich groß erscheinen. Um ihn nicht zu erdrücken, darf ich ihm nichts Großes gegenüberstellen; er hält mich dadurch notwendig nieder. Mit einem Wort: es ist mir fast alles abgeschnitten, wodurch ich diesem Stoffe nach meiner gewohnten Art beikommen könnte. Von dem Inhalt habe ich fast nichts zu erwarten, alles muß durch eine glückliche Form bewerkstelligt werden, und nur durch eine kunstreiche Führung der Handlung kann ich ihn zu einer schönen Tragödie machen.“ Aber, wird man nun sofort die Frage aufwerfen, und mit dieser Frage wird sogleich auf das eigentliche Geheimnis des neuen Tragödienideals hingezielt: warum hat der Dichter denn einen solchen Stoff gewählt? und was fesselt ihn trotz alledem an diesen Stoff, wenn schon alle Motive in Wegfall kommen, die ihn bislang zur Wahl eines dramatischen Gegenstandes bestimmt hatten? Und diese Frage wird noch dringlicher, wenn wir Schiller in demselben Briefe schreiben sehen: „Grade so ein Stoff mußte es sein, an dem ich mein neues dramatisches Leben eröffnen konnte. Hier, wo ich nur auf der Breite eines Schermessers gehe, wo jeder Seitenschritt das Ganze zugrunde richtet; kurz, wo ich nur durch die ein-

zige innere Wahrheit, Notwendigkeit, Stetigkeit und Bestimmtheit meinen Zweck erreichen kann, muß die entscheidende Krise mit meinem poetischen Charakter erfolgen.“ Aus alledem geht klar hervor, daß wir den Wallenstein auf ganz andere Weise begreifen müssen als Schillers Jugendtragödien und daß der Dichter mit diesem seinem größten Werke offenbar auch über die Ideale hinausgewachsen ist, die er als Theoretiker des Erhabenen entwickelt hatte. Freilich wäre es durchaus falsch, daraus zu folgern, daß diese älteren Ideale völlig außer Geltung gekommen wären. Das ist keineswegs der Fall. Wohl aber erscheinen die alten Ideale nunmehr einem höheren Zwecke untergeordnet, und nicht sie, sondern dieser höhere Zweck steht jetzt im Mittelpunkt des dichterischen Interesses. Welches aber dieser Zweck ist, das wird eine genaue und richtige Analyse des Wallenstein zutage fördern.

Dabei ist es keineswegs wahrscheinlich, daß dieser höhere Zweck dem Dichter von vornherein vor der Seele gestanden habe. Im Gegenteil müssen wir uns bei der ersten Konzeption des Wallenstein zweifellos noch die alten Jugendmotive wirksam denken. Denn als Schiller zuerst den Gedanken faßte, den Wallensteinstoff zu dramatisieren, tat er es gewiß noch wegen der imponierenden Gestalt des Helden und weil es sich wie in seinen Jugenddramen um einen edlen Verbrecher handelte, einen Empörer, der für seine Tat vielleicht Motive hatte, deren Enthüllung ihn in einem ganz neuen Lichte erscheinen lassen würde. Schon der Historiker Schiller hatte der Größe Wallensteins seine Bewunderung nicht vorenthalten. „So endigte Wallenstein (heißt es in der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“) in einem Alter von fünfzig Jahren sein tatenreiches und außerordentliches Leben, durch Ehrgeiz emporgehoben, durch Ehrsucht gestürzt, bei allen seinen Mängeln noch groß und bewundernswert, unübertrefflich, wenn er Maß gehalten hätte. Die Tugenden des *Herrschers* und *Helden*, Klugheit, Gerechtigkeit, Festigkeit und Mut, ragen in seinem Charakter kolossalisch hervor; aber ihm fehlten die sanfteren Tugenden des *Menschen*, die den Helden zieren und dem Herrscher Liebe erwerben“ (7, 374 f.). Zuletzt aber weist Schiller ausdrücklich darauf hin, daß die Verräterei des Herzogs und seine Entwürfe auf die böhmische Krone sich auf keine streng bewiesenen Tatsachen, bloß auf wahrscheinliche Vermutungen gründeten, da wir kein Dokument besäßen, das uns die geheime Triebfeder seines Handelns mit historischer Zuverlässigkeit aufdeckte. Sein wirklicher Verrat könne vielmehr ebensogut als ein Akt der Notwehr aufgefaßt werden, zu der er durch die Politik des Kaisers getrieben worden sei. Und Schiller schließt deshalb seine Charakteristik mit den klassischen Worten, nach denen er selbst den Wallensteinstoff gestaltet hat: „So fiel Wallenstein, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellierte, weil er fiel“ (7, 377). Man darf darum wohl vermuten, daß es Schiller bei seiner Wallensteintragödie zunächst vorschweben

mochte, Wallenstein zu retten und ihn als ein Opfer der Verhältnisse und als ein Opfer seiner Größe darzustellen. Lagen doch solche Rettungen in der Luft, seit Goethe mit seinem Faust damit vorangegangen war. Und die „Tragödie der Größe“ war ja schließlich doch das alte Motiv von Schillers Jugenddramen, das seine Anziehungskraft auch auf den reifen Schiller nicht verloren hatte. Wenn wir daher dieses Motiv auch nicht mehr als das Hauptmotiv der fertigen Tragödie betrachten können, so spielt es als ein untergeordnetes Motiv immer noch eine sehr bedeutende Rolle. Denn auch der Wallenstein der Tragödie soll als der große Mann betrachtet werden, der als genialer Feldherr und geborener Herrscher ein natürliches Recht auf Herrschaft und einen Anspruch darauf hat, nicht nur nach konventionellen Moralbegriffen beurteilt zu werden. Immer wieder wird betont, wie Wallenstein es verstanden habe, nur durch die Werbekraft seiner Persönlichkeit Armeen aus dem Boden zu stampfen, zu organisieren und zu seinem gefügigen Werkzeug zu machen. Und so schwierig es war, dem Zuschauer einen wirklichen Eindruck dieser militärischen Begabung des Helden zu vermitteln, die er doch in dem Stücke zu entfalten so gar keine Gelegenheiten mehr bekommt, so glänzend ist dem Dichter dies durch die Vorführung von Wallensteins Lager gelungen, in dem wir zwar nicht Wallenstein am Werke, aber Wallenstein in seinem Werke sehen und den Geist vernehmlich spüren, der sich darin seinen Körper geschaffen hat. Noch mehr freilich spiegelt sich diese Größe in der Macht, die Wallenstein besitzt, nicht nur in der persönlichen Macht über die Gemüter, sondern vor allem in der politischen Machtstellung, zu der er sich durch Glück und Genie emporgeschwungen hat. Denn diese Macht ist fast die eines Souveräns, nicht die eines untergebenen Generals. „Absolute Gewalt hat er, müßt ihr wissen, Krieg zu führen und Frieden zu schließen. Geld und Gut kann er konfiszieren, kann henken lassen und pardonnieren, Offiziere kann er und Obersten machen, kurz, er hat alle die Ehrensachen. Das hat er vom Kaiser eigenhändig.“ So erzählt der Wachtmeister. Und mit verständlicher Bestürzung erkennt Questenberg, der kaiserliche Rat, der sich von der Stimmung und Ergebenheit der Armee persönlich überzeugen soll: „Hier ist kein Kaiser mehr, der Fürst ist Kaiser.“ Diese Macht aber wirkt nun vor allen Dingen als Furcht, die Wallenstein einflößt, von der mit Furcht untermischten Ehrfurcht seiner persönlichen Umgebung angefangen bis zu der argwöhnischen Furcht des Kaisers, der sich durch die ungeheure Macht seines Feldherrn in seiner eigenen Macht bedroht fühlen muß. Und, wie Schiller in der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“ bezeichnenderweise sagt: „Furcht war überhaupt der Talisman, durch den er wirkte.“

Freilich diese Furcht gilt bei genauerer Überlegung keineswegs der Macht als solcher, sondern der Macht in der Hand eines so dämonischen Menschen, der keine innere Grenze kennt und zu dessen Wesen darum die Maßlosigkeit gehört.

Nicht die Macht, sondern der ungebändigte Wille zur Machterweiterung oder, wie wir auch anders sagen können, der aus dämonischen Tiefen entspringende Ehrgeiz ist es, der einen solchen Menschen furchtbar macht. Denn ein solcher Wille schreckt vor nichts zurück und macht vor keinen anderen Grenzen halt als vor den Grenzen des Unmöglichen. Wie Wallenstein deshalb von seiner gegenwärtigen Stellung als allmächtiger Generalissimus des Kaisers keineswegs befriedigt ist, sondern in seinem unruhigen Geiste nach der böhmischen Krone greift, so würde auch die Königswürde nur eine Staffel auf dem Wege sein, um selber Kaiser zu werden. Wallenstein ist ein Napoleon; Napoleon und Wallenstein aber gehören zu dem gleichen Typus dämonischer Unersättlichkeit, den im unpolitischen Reiche des rein Menschlichen Goethes Faust verkörpert. – Moralisch betrachtet ist die Grenzenlosigkeit ihres Strebens freilich nichts anderes als ... *Gewissenlosigkeit*. Und so ist es auch nicht die äußere Grenzenlosigkeit, sondern eigentlich die innere Gewissenlosigkeit dieses Strebens, die man fürchtet und gegen die sich die Menschheit instinktiv zu schützen sucht. Diese Gewissenlosigkeit des napoleonischen Menschentypus erscheint freilich subjektiv mit Vorliebe als eine höhere Form der Gewissenhaftigkeit, als die weitere Gewissenhaftigkeit des historischen Menschen, dessen höhere Zwecke auch bedenkliche Mittel heiligen. Wallenstein ist in der Tat durchaus nicht schlechtweg skrupellos. Ja gerade, daß er es nicht ist, macht im politischen Sinn seine Schwäche aus. Hat er doch umgekehrt so viel moralische Bedenken, daß er sich zur Ausführung seines verbrecherischen Planes erst entschließt, als es dafür realpolitisch viel zu spät geworden ist. In der Entscheidungsstunde noch philosophiert er über die ungeheuer Bedenklichkeit jedes Verrats, der das Gefühl der Menschen gegen ihn empören müsse und selbst die Feinde unter sich zu gemeinsamer Front gegen den „gemeinen Feind der Menschlichkeit“ vereinigen werde. Ja der Gedanke, mit dem sein Geist so oft gespielt hat, erscheint ihm, nun er getan werden soll, so ungeheuerlich, daß er bis zum letzten Augenblicke sich dagegen wehrt und ihn zweifellos nicht zur Ausführung gebracht haben würde, wenn er nicht durch die Umstände dazu gezwungen worden wäre. „Wenn eine Wahl noch wäre, noch ein milderer Ausweg sich fände, jetzt noch will ich ihn erwählen und das Äußerste vermeiden.“ In dem einfachen und brutalen Sinne gewissenlos ist Wallenstein also keineswegs. Aber er ist es doch in einem tieferen. Denn was wir bisher als moralische Skrupeln gewertet haben, das sind in Wahrheit rein realpolitische Bedenken, die einer sittlichen Gesinnung keineswegs entspringen. Nicht aus Achtung vor dem Sittengesetz oder heiliger Scheu vor dem Bösen schreckt Wallenstein vor dem Verrat zurück, sondern aus *Furcht vor der Macht der Moralität über die Menschen*, an der seine Pläne äußerlich zuschanden werden könnten. Auch die Moral ist ihm nur ein Faktor in der politischen Rechnung und nötigt

ihm nur so viel Respekt ab, als sie Macht besitzt. Nicht aus moralischer, sondern aus realpolitischer Bedenklichkeit, nicht weil er sich der Rechtmäßigkeit seines Vorgehens, sondern weil er sich des Erfolges nicht recht sicher ist, darum schaudert Wallenstein davor zurück, sein Verbrechen wirklich zu begehen.

Und doch umgibt Schiller diese tatsächliche Unsittlichkeit Wallensteins mit dem Scheine eines höheren politischen Rechts, das überall demjenigen zur Seite steht, der sich dazu berufen fühlt, in Verwirrung geratene politische Verhältnisse neu zu ordnen, und folglich auch befugt, sich gegen die legitimen Gewalten zu empören. Er leiht seinem Helden das *Recht des revolutionären Idealisten*, indem er dessen verbrecherische Pläne nicht nur aus egoistischen, sondern auch aus idealen Motiven entspringen läßt und Wallenstein mit dem Bewußtsein einer großen politischen Mission erfüllt. In diesem Zusammenhange erscheint der Verrat am Kaiser nur als ein notwendiger Schritt zur schnellen Beendigung des verderblichen Krieges, weil dieser nach Lage der Dinge nur gegen Österreich beendet werden kann. Mit diesem Argumente verteidigt nicht nur Max das zweideutige Verhalten des verehrten Feldherrn, dem „an Europas großem Besten mehr liegt als an ein paar Hufen Landes, die Österreich mehr hat oder weniger“, sondern damit tritt als Antwort auf die Beschuldigungen des kaiserlichen Rates auch Wallenstein selbst seinen versammelten Generälen gegenüber: „Vom Kaiser freilich hab' ich diesen Stab; doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr, zur Wohlfahrt aller, zu des Ganzen Heil, und nicht mehr zur Vergrößerung des Einen!“ Und ganz dasselbe ist es, was er vor seinen Pappenheimern wiederholt, um ihnen das Bündnis mit den Schweden als Mittel zu einem guten Zwecke annehmbar zu machen: „Dieser Krieg verschlingt uns alle. Österreich will keinen Frieden; darum eben, weil ich den Frieden suche, muß ich fallen ... Der Schwede sagt uns Hilfe zu, laßt uns zum Schein sie nutzen, bis wir, beiden furchtbar, Europas Schicksal in den Händen tragen und der erfreuten Welt aus unserm Lager den Frieden schön bekränzt entgegenführen.“ So scheint Wallenstein also nicht nur groß durch seine Macht, sondern, obgleich gewissenlos in seinen Mitteln, groß auch in seinen politischen Zielen, durch die er sich als „Mann des Schicksals“ fühlen darf, dazu berufen, den unentwirrbar gewordenen Knäuel des großen Krieges, der „sich endlos selbstvermehrend wächst“, mit kühnem Schläge zu zerhauen.

Solch eine Größe ist nicht denkbar ohne das dazugehörige Selbstgefühl, das ebensowohl Grund wie Folge dieser Größe ist. Von Anfang an ist es bei Wallenstein vorhanden und unterscheidet schon in frühen Jahren den von geheimem Ehrgeize getriebenen Jüngling von allen seinen Altersgenossen. Das Gefühl, ein besonderes und begünstigtes Wesen zu sein, hat ihn früh von seinen Mitmenschen entfernt; der wunderbare Sturz aus hohem Fenster aber, bei dem er nicht den geringsten Schaden genommen, hat es zu dem festen Glauben gesteigert an über-

natürliche Begnadung und hohe Bestimmung. „Er hielt sich nun für ein begünstigt und befreites Wesen, und keck wie einer, der nicht straucheln kann, lief er auf schwankem Seil des Lebens hin.“ Aus dieser Wurzel wächst sein Sternenglaube, durch den der Glaube an seinen „Stern“ das weltanschauliche Fundament erhält. Und dieser Glaube teilt sich seiner Umgebung und allen denen mit, die zu seiner Fahne schwören. „Wer unter seinem Zeichen tut fechten, der steht unter besondern Mächten. Denn das weiß ja die ganze Welt, daß der Friedländer einen Teufel aus der Hölle im Solde hält.“ „Ja, daß er fest ist, das ist kein Zweifel.“ Dieser Glaube an seinen Stern hat zwar bei dem Regensburger Sturze eine schwere Erschütterung erfahren. Denn ein solcher Glaube braucht die Bestätigung durch den Erfolg. Und die Herzogin klagt deshalb: „Doch seit dem Unglückstag zu Regensburg, der ihn von seiner Höh' herunterstürzte, ist ein unsteter, ungesell'ger Geist argwöhnisch, finster über ihn gekommen. Ihn floh die Ruhe, und dem alten Glück, der eignen Kraft nicht fröhlich mehr vertrauend, wandt' er sein Herz den dunkeln Künsten zu, die keinen, der sie pflegte, noch beglückt.“ Aber begünstigt durch den unerwarteten Wiederaufstieg, hat das in seiner Naivität erschütterte Selbstvertrauen nur um so bewußtere und gesteigere Form angenommen.

So bietet uns also die Gestalt Wallensteins das Bild einer *zwar bedenklich schillernden, immer aber imponierenden Größe*, das trotz seiner größeren Realistik die Verwandtschaft mit den Schillerschen Jugendhelden nicht verleugnen kann. Und doch ist es zuletzt nicht die Gestalt als solche, sondern *ihre eigentümliche Tragik* gewesen, die das tiefere Motiv ihrer dichterischen Gestaltung geworden ist. Diese Tragik erscheint zunächst als die Tragik der Größe, wie sie aus dem inneren Zwange des großen Menschen zu immer weiterer Machtvermehrung und aus der Zwangslage der anderen Menschen entspringt, sich gegen die gefährliche Dämonie eines solchen durch seine rechtzeitige Unschädlichmachung zu schützen. Sie besteht also in der inneren Notwendigkeit des Schicksals, das Wallenstein erteilt; und der ideelle Gegenstand von Schillers Tragödie ist keineswegs nur das Schicksal Wallensteins als solches, sondern dessen tragische Notwendigkeit. Sie zu zeigen und Schritt für Schritt zu entwickeln, ist das eigentliche Anliegen des Dichters, der Wallenstein deshalb nicht als den Täter seiner Taten, sondern als das Opfer seiner Größe erscheinen lassen muß. Der Affekt, aus dem heraus Wallenstein gestaltet wurde, ist daher in erster Linie nicht derjenige der Bewunderung für seine Größe, sondern der des tragischen Mitleids mit seinem Schicksal, das eben nicht seine freie Tat, sondern sein notwendiges Schicksal ist. Dieses Schicksal ist freilich in letzter Linie sein Charakter, und insofern gilt das Wort, das Illo Wallenstein entgeghält: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“

Aber es ist sein Charakter in der Wechselwirkung mit der Welt, über die er keine Gewalt mehr hat. Es ist deshalb völlig verständlich, wenn Schiller am 26. 11. 1796 zu Goethe klagt, daß das Proton Pseudos noch nicht völlig überwunden sei: das eigentliche Schicksal tue noch zu wenig und der Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Denn wenn Wallenstein nur durch persönliches Ungeschick zugrunde ginge, dann würde er jeder tieferen Tragik ermangeln. Tragisch wird sein Fall erst dadurch, daß wir begreifen, wie eng das, was wir als das Ungeschick des Helden empfinden, mit dem Grunde seiner Größe verbunden ist und aus den ganzen Verhältnissen resultiert, die er sich selbst geschaffen hat. Was der Dichter erzeugen mußte, war also wesentlich *das Gefühl der „Fatalität“* – und zwar in jenem gefühlsmäßigen Doppelsinn, mit dem wir das Wort gebrauchen. Es ist „fatal“, so groß zu sein; denn in der Größe lauert das Verderben. Das ist's, was Gordon, Wallensteins alter Jugendfreund, zum Ausdruck bringt: „So hoch begabt! O was ist Menschengröße! Ich sagt' es oft: das kann nicht glücklich enden. Zum Fallstrick ward ihm seine Größ' und Macht und diese dunkel schwankende Gewalt. Denn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn der eignen Mäßigung vertraun. Ihn hält in Schranken nur das deutliche Gesetz und der Gebräuche tiefgetretne Spur. Doch unnatürlich war und neuer Art die Kriegsgewalt in dieses Mannes Händen; dem Kaiser selber stellte sie ihn gleich, der stolze Geist verlernte, sich zu beugen. Oh, schad' um solchen Mann! Denn keiner möchte da feste stehen, mein' ich, wo er fiel.“ Und dieses ist das Gefühl, mit dem auch wir dem Untergange Wallensteins folgen sollen: „Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.“

Schiller geht zu diesem Zwecke von der Voraussetzung aus, daß der Verrat Wallensteins zunächst noch keineswegs beschlossene Sache ist. Wohl wälzt Wallenstein gefährliche Pläne in seinem ruhelosen Geiste herum, die darauf abzielen, Deutschland den Frieden zu bringen, sich selbst die böhmische Krone aufs Haupt zu setzen und sich zur Durchführung dieser Pläne vorübergehend mit dem Reichsfeinde zu verbinden. Wohl hat er diese Pläne sowohl durch geheime Verhandlungen mit den Schweden wie durch die Art seiner militärischen Operationen im stillen vorbereitet, um im gegebenen Falle in der Lage zu sein, sie ausführen zu können. Aber er führt sie vorläufig nicht aus und läßt es offen, ob er sie je vollführen werde. Es klingt einigermaßen glaubwürdig, wenn er sich in seinem großen Monologe verschwört: „Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht mein Ernst, beschlossene Sache war es nie.“ Denn es stimmt dazu durchaus, wie er sich zuvor dem nächsten Freunde gegenüber ausgelassen hat. Als Terzky ihm vorwirft, er habe sich dem Schweden gegenüber bisher so zweideutig verhalten, daß dieser zu dem Argwohn kommen mußte, von ihm zum besten gehalten zu werden, da antwortet Wallenstein:

Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
 Zum besten habe? daß ich nicht euch alle
 Zum besten habe? Kennst du mich so gut?
 Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
 Dir aufgetan. – Der Kaiser, es ist wahr,
 Hat übel mich behandelt! – *Wenn* ich wollte,
 Ich könnt' ihm recht viel Böses dafür tun.
 Es macht mir Freude, meine Macht zu kennen;
 Ob ich sie wirklich brauchen werde, *davon*, denk' ich,
 Weißt *du* nicht mehr zu sagen als ein andrer.

Es stimmt aber nicht weniger auch zu der Unschlüssigkeit, die er selbst in demjenigen Augenblicke beweist, in dem Entschlossenheit die einzige Tugend seines Verbrechens gewesen wäre. Wenn er aber anderseits von seinen bedenklichen Plänen auch nicht lassen will, so erscheint dies durch die argwöhnischen Maßnahmen des Kaisers, der Wallenstein durch hinterlistige Befehle zur „Abrüstung“ zwingen möchte, völlig verständlich. Nicht Wallenstein, sondern der Kaiser ist es, der durch seine Initiative das Verhängnis ins Rollen bringt. Er verlangt von Wallenstein die sofortige Räumung Böhmens, er greift gegen alle Zusicherungen in Wallensteins Kommandogewalt, er fordert ihm unter einem lächerlichen Vorwand, aber zu dem durchsichtigen Zwecke, Wallensteins Macht zu zersplittern, acht seiner besten Regimenter ab. Und Wallenstein müßte sich selber aufgeben, wenn er sich durch solche Maßnahmen in dem Entschlusse zu seinen Plänen nicht bestärkt fühlen sollte. *Der Verrat, der ursprünglich nur der Gegenstand freien Planens war, verwandelt sich also durch die Fatalität der Wechselwirkung zuletzt in eine äußere Notwendigkeit*, und Wallenstein fühlt sich schließlich zu dem gezwungen, womit er im Geiste immer nur gespielt hatte. „Oh! sie zwingen mich, sie stoßen gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.“ So sagt er mit Recht, als er von der eben eingetroffenen Herzogin über die feindselige Stimmung in Wien unterrichtet wird und gar erfahren muß, daß dort bereits offen von einer zweiten Absetzung Wallensteins gesprochen werde. Denn kann er tatenlos zusehen, wie man von allen Seiten seine Stellung unterminiert und alle Vorbereitungen trifft, ihn abermals zu stürzen? So sieht auch Max es an, als er von seinem Vater über das kunstvolle System geheimer Gegenminen aufgeklärt worden ist, mit dem man nicht nur sich in Wien gegen jeden verräterischen Schritt Wallensteins geschützt hat, sondern auch Wallenstein geradezu zwingt, dieses Einkreisungssystem gewaltsam zu durchbrechen.

O diese Staatskunst, wie verwünsch' ich sie!
 Ihr werdet ihn durch eure Staatskunst noch
 Zu einem Schritte treiben – ja! ihr könntet ihn,
 Weil ihr ihn schuldig *wollt*, noch schuldig *machen*.

Wallenstein kann nicht mehr anders, als wirklich zum Verräter werden, nachdem er durch sein zweideutiges Betragen den Verdacht des Verrats auf sich geladen hat. Das ist seine Tragik, die ihm erschreckend in seinem großen Monologe zum Bewußtsein kommt.

Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte?
 Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
 Die Tat *vollbringen*, weil ich sie *gedacht*,
 Nicht die Versuchung von mir wies – das Herz
 Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
 Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
 Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? –

.
 Wohin denn seh' ich plötzlich mich geführt?
 Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
 Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
 Die mir die Umkehr türmend hemmt!

. . . . So hab' ich
 Mit eignem Netz verderblich mich umstrickt,
 Und nur Gewalttat kann es reißend lösen.

Dies ist die Tragik, sollten wir uns zum vollen Verständnis wohl vor Augen halten, die auch hinter dem Ausbruche des Weltkrieges steht. Erst die wachsende Größe Deutschlands, durch die sich die Gegner in zunehmendem Maße bedroht fühlen, und das Säbelgerassel der kaiserlichen Politik; als Folge davon die Verstäädigung der Gegner und ihre Einkreisungspolitik; endlich die Mobilmachung Rußlands, die Deutschland einfach in die Zwangslage versetzt zu handeln, wenn es sich nicht alle Chancen aus der Hand will reißen lassen. Und nun muß Deutschland mit der Verletzung der belgischen „Neutralität“ die gefährliche Tat vollbringen, die es bisher nur gedacht: um sofort allen welschen Piccolominis den willkommenen Vorwand zu liefern, von ihm abzufallen und das eigene Schäfchen ins trockene zu bringen. Nein, Deutschland ist nicht Hamlet, wie man wohl gesagt hat, sondern Deutschland ist Wallenstein, und keine Dichtung sollte den Deutschen heute aktueller erscheinen als diese größte Tragödie ihres größten Dramatikers. Ja beinahe prophetisch muten uns die eben schon zitierten Worte Maxens an, die auf das kaiserliche Deutschland zutreffen wie auf Wallenstein: „O diese Staatskunst, wie verwünsch' ich sie!“ Denn woraus anders ist der frevelhafte Krieg entstanden als aus dem gegenseitigen Mißtrauen der Großmächte, ihrem allgemeinen Wettrüsten und der daraus entstehenden Idee von der Unvermeidlichkeit einer großen kriegerischen Entladung? Wider Willen drängt man sich gegenseitig in den Krieg hinein und aus gegenseitiger „Notwehr“, von der jede Partei auf das ehrlichste überzeugt ist, zu einer von keiner Seite ernstlich ge-

wollten Katastrophe. Das ist die tragische Fatalität, an der das allzu schnell großgewordene Deutschland ebenso wie der allzu groß gewordene Wallenstein zugrunde gegangen ist. Und Wallenstein vollbringt deshalb auch seine Tat in dem „fatalen“ Gefühl des Schicksalszwanges, der ihn unfreiwillig über sich selbst hinaus treibt. „Ich muß Gewalt ausüben oder leiden – so steht der Fall. Nichts anders bleibt mir übrig.“ Und darum fordert er auch Max auf: „Ergib dich drein! Wir handeln, wie wir müssen. So laß uns das Notwendige mit Würde, mit festem Schritte tun.“ So ähnlich klangen auch die Worte Bethmann-Hollwegs bei der Kriegserklärung.

Weil der Dichter es darauf abgesehen hat, das Verbrechen Wallensteins als ein Verhängnis zu zeigen, pflegt man von Schillers großer Tragödie gern als von einem „*Schicksals-Drama*“ zu reden. Mit Recht, sofern man unter Schicksal nur die verhängnisvolle Verkettung des Lebens versteht, durch die Wallenstein infolge seines eigenen Verhaltens tatsächlich vor die tragische Wahl gestellt wird, entweder sich gegen den Kaiser zu empören oder abzudanken. Und so meint es auch Schiller im Prologe, wenn er von seiner Tragödie sagt: „Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang und wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu.“ Ein vollkommenes Mißverständnis aber wäre es, das Schicksalsdrama in diesem Sinne dem antiken Schicksalsdrama gleichzusetzen, das den Menschen gerade unschuldig schuldig macht, um damit seine vollkommene Abhängigkeit von dem blinden Ohngefähr, der Willkür der Götter, zur Anschauung zu bringen und den Zuschauer zur Demut zu stimmen. Denn Schillers Tragödie zeigt nicht nur dies, daß letzten Grundes der Held selbst die Ursache seines Schicksals ist – denn ohne Wallensteins gewissenlosen Ehrgeiz kein Mißtrauen des Kaisers in seine Macht und seine Pläne, sondern auch das Wichtigere, daß von einem *absoluten* Zwange zur Vollendung des Verrats auch bei Wallenstein nicht die Rede sein kann. Dieser Zwang ist gleichfalls nur ein Zwang von Wallensteins Charakter, aus dem es freilich kein Entrinnen gibt. Und nicht einmal Wallenstein selbst gibt sich darüber einer Täuschung hin. Max sowohl wie die Gräfin zeigen dem Schwankenden klar den Weg, auf dem er sich auch nach dem Verluste des kaiserlichen Vertrauens davor bewahren kann, zum Verräter zu werden. Aber dieser Weg ist der Weg eines ehrenvollen Verzichts auf weitere politische und militärische Tätigkeit. Und diesen Weg vermag ein Wallenstein „natürlich“ nicht zu gehen. Er sagt es uns mit nackten Worten:

Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang,
Hilfreiche Mächte! Einen *solchen* zeigt mir,
Den *ich* vermag zu gehen. – Ich kann mich nicht
Wie so ein Wortheld, so ein Tugendschwätzer
An meinem Willen wärmen und Gedanken –

Nicht zu dem Glück, das mir den Rücken kehrt,
 Großtuend sagen: „Geh! Ich brauch' dich nicht!“
 Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet.
 Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheun,
 Den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden;
 Doch eh ich sinke in die Nichtigkeit,
 So klein aufhöre, der so groß begonnen,
 Eh mich die Welt mit jenen Elenden
 Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
 Eh spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
 Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Lösung
 Für jede fluchenswerte Tat!

Warum aber vermag Wallenstein diesen Weg nicht zu gehen? Warum ist das, was theoretisch möglich wäre, praktisch so völlig ausgeschlossen, daß selbst wir dazu verführt werden könnten, hier von einer absoluten Unmöglichkeit zu sprechen? Darauf lautet die entscheidende Antwort: *weil es Wallenstein an wahrer sittlicher Freiheit gebricht* und weil er nicht zu jenen wahrhaft großen Menschen gehört, deren Pflichtgefühl die natürliche Neigung zu besiegen vermag. Das aber ist seine Schuld! Seine eigentliche und tiefste Schuld! Die Schiller ja schon dadurch anerkennt, daß er nur die größere *Hälfte* seiner Schuld „den unglückseligen Gestirnen“, dem tragischen Verhängnisse zugewälzt sehen will. *Wallensteins tiefste Schuld ist nicht seine Tat, sondern seine Gesinnung.* Und diese Gesinnung ist auch in dem realistischen Sinne des Worts „schuld“ an seinem Untergange. Denn nur deshalb kommt es doch zu den Gegenmaßnahmen des Kaisers, weil der Kaiser seinem Generalissimus nicht traut und wegen seiner gewissenlosen Gesinnung schlechterdings nicht trauen kann. Das ihn verderbende Mißtrauen seiner Feinde ist also nur der notwenige Reflex jenes Mangels an Gewissen, der Wallenstein so gefährlich macht. Unter diesem Gesichtspunkte ist Schillers Dichtung also *die Tragödie des Realisten ohne Gewissen, dem seine Gewissenlosigkeit zum Verhängnis wird.*

Allein die Tragödie Schillers ist weit mehr. Sie ist nicht nur die Tragödie eines Realisten, sondern die Tragödie des *Realismus überhaupt.* Denn die Gesinnungsschuld, mit der Wallenstein beladen erscheint, ist seine Schuld durchaus nicht etwa allein. Er teilt sie vielmehr im vollen Umfange mit seinen Gegnern, die gerade so wenig wie er Idealisten sind und keinen größeren Anspruch auf Vertrauen haben als er selbst. Damit aber rückt nicht nur die Schuld Wallensteins, sondern auch die Tragödie in eine neue Beleuchtung, geradeso wie die Tragödie Deutschlands dadurch eine ganz andere Beurteilung erfährt, daß wir begreifen, wie sehr es alle Veranlassung hatte, seinen Feinden ebenso zu mißtrauen wie diese Feinde

ihm. Wie hätte Wallenstein diesem Kaiser vertrauen können, der ihn in Regensburg aus rein opportunistischen Gründen hatte fallen lassen und dessen Treue auch diesmal wieder geradeso lange dauern würde, als Wallenstein ihm nötig wäre! Beruht doch die ganze Stellung Wallensteins als Generalissimus auf einem lediglich durch Not erzwungenen Verträge und auf Zugeständnissen, die der Selbsterhaltungstrieb des Kaisers rückgängig zu machen notwendig versuchen muß. Weder von Wallenstein noch vom Kaiser ist dieser Vertrag in ehrlicher Gesinnung abgeschlossen worden, und jeder der beiden Kontrahenten muß daher den andern fürchten. Es ist daher keine Sophisterei, sondern von einer nicht zu leugnenden Berechtigung, daß die Gräfin Terzky Wallenstein einzureden sucht, das Verhältnis, das ihn an den Kaiser binde, sei durchaus nicht sittlicher Natur. Das Amt, das er vom Kaiser bekommen habe, verdanke er nicht dem Vertrauen, sondern der bitteren Not des Kaisers. Und der Kaiser habe wohl gewußt, wen er mit diesem Amte belehnte. „Nicht *du*, der stets sich selber treu geblieben, *die* haben unrecht, die dich fürchteten und doch die Macht dir in die Hände gaben ... Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm die Rede nicht kann sein von Pflicht und Recht, nur von der Macht und der Gelegenheit.“ Die Argumente der Gräfin wiederholend, kann Wallenstein deshalb mit vollem Recht zu Max sagen: „Nicht meiner Treu' vertraute sich der Kaiser. Krieg war schon zwischen mir und ihm, als er den Feldherrnstab in meine Hände legte; denn Krieg ist ewig zwischen List und Argwohn, nur zwischen Glauben und Vertraun ist Friede.“ Die Schuld liegt also keineswegs bei Wallenstein allein, sondern bei dem ganzen *System der Politik*, das nirgendwo auf Recht und Sittlichkeit, sondern immer nur auf Macht und Opportunität gegründet ist. Diese realistische Welt der Politik ist unsittlich durch und durch. Sie kennt keinen kategorischen, sondern nur einen hypothetischen Imperativ. Sie verfährt nach dem Grundsatz: Handelt der andere anständig, handle ich vielleicht auch anständig. Aber ihr gilt keine absolute Pflicht, die von dem Verhalten des anderen unabhängig ist. Nirgendwo gibt es deshalb einen festen Punkt, keiner vermag dem andern völlig zu trauen; denn jeder Vertrag hat lediglich relative und bedingungsweise Gültigkeit. Das ist der Fluch des politischen Machiavellismus, jener reinen Machtpolitik, die die Verbindlichkeit der Moralität für das Völkerleben leugnet und für die die Treue im politischen Leben ein leerer Wahn sein muß. Diesen Fluch offenbart Schillers große Tragödie in dem tragischen Geschehisse eines Mannes, der daran zugrunde geht, aber mit dessen Untergang keineswegs nur der Mann, sondern das ganze System gerichtet wird. *Wallenstein: das ist die Tragödie der unsittlichen Welt des politischen Realismus*, die mangels jeglicher Treue und zufolge des daraus entspringenden ewigen Mißtrauens keinen wahren Bestand besitzt. Und in sie leuchtet deshalb wie kein anderes das Wort hinein, das Max seinem Vater entgegenhält:

Fluchwürd'ger Argwohn! Unglücksel'ger Zweifel!
 Es ist ihm Festes nichts und Unverrücktes,
 Und alles wanket, wo der Glaube fehlt.

Freilich Max befindet sich noch in dem Irrtum, daß er Wallenstein ein Vertrauen entgegenbringt, das dieser schlechterdings nicht verdient. Und Wallenstein müßte ein anderer sein, als er ist, wenn Max mit der Verteidigung seines großen Freundes Recht haben sollte: „Der seltne Mann will seltenes Vertrauen. Gebt ihm den Raum, das Ziel wird *er* sich setzen.“ Denn nicht der große Mann schlechthin, sondern nur der charakterfeste große Mann würde ein solches Vertrauen rechtfertigen. Und wie wenig gerade auf Wallensteins Treue zu bauen ist, das beweist ja nicht nur sein Benehmen dem Kaiser gegenüber, sondern auch seine mehr als hinterhältige Behandlung der Schweden, die ihm gerade gut genug zur Durchführung seiner politischen Pläne sind, die er aber vorsätzlich um den ausbedungenen Lohn betrügen möchte. Er zeigt das gleiche in seinem Verhalten zu demjenigen Manne, in dem sich seine Treulosigkeit den Treue heuchelnden Mörder erzieht. List wider List, eine Treulosigkeit um die andere! Es geht auf Piccolomini, es geht auf Wallenstein, und es geht auf die ganze Welt der hinterlistigen Macht- und Kabinettspolitik, was Max im höchsten Schmerz ausruft:

Unsel'ge Falschheit, Mutter alles Bösen!
 Du jammerbringende, verderbest uns!
 Wahrhaftigkeit, die reine, hätt' uns alle,
 Die welterhaltende, gerettet!

Aber alle diese absoluten Ideale haben in der Welt der Politik nur einen Wert als Mittel zum Zweck. Daß man auch mit der Wahrheit politische Geschäfte machen könne, das haben große Staatsmänner immer gewußt und oft danach gehandelt. Aber im System der Machtpolitik hat die Ehrlichkeit immer nur den Charakter eines Mittels zum Zweck, wie in dem System des Kaufmanns auch, der es sich aus Klugheitsgründen zum Prinzip gemacht hat, „reell“ zu sein.

Diese Welt des morallosen Realismus als solche kenntlich zu machen und in ihrer inneren und äußeren Fragwürdigkeit zu enthüllen, hat sich Schiller in genialer Weise des Kunstmittels der Kontrastierung bedient und dem realpolitischen Wallenstein in Max Piccolomini einen Idealisten gegenübergestellt, der in seinem Pflichtbewußtsein jenen absoluten Halt des sittlichen Menschen besitzt, der Wallenstein gebricht. Und er hat diese Gegenüberstellung dadurch noch verschärft und tragisch verknötet, daß er die beiden, den Realisten und den Idealisten, durch die Bande schöner Menschlichkeit miteinander verbunden hat. Für Max ist Wal-

lenstein, ehe er ihn wirklich erkennt, der große Held und hohe väterliche Freund, dem er blindlings folgt und absolutes Vertrauen entgegenbringt; für Wallenstein aber ist Max der einzige wirklich geliebte Mensch – „Dich hab’ ich *geliebt*, mein Herz, mich selber hab’ ich dir gegeben. Sie alle waren Fremdlinge, *du* warst das Kind des Hauses“ –, der einzige Mensch, zu dem Wallenstein nicht in einem „politischen“ Verhältnis steht und der ihn darum auch für Augenblicke von der Fragwürdigkeit seines politischen Lebens befreit. Ja für ihn ist Max wie das verlorene Paradies, nach dem auch Wallenstein sich unbewußt zurückzusehnen in sentimentalischen Stunden nicht umhin kann. „Denn *er* stand neben mir wie meine Jugend, er machte mir das Wirkliche zum Traum, um die gemeine Deutlichkeit der Dinge den goldnen Duft der Morgenröte webend. Im Feuer seines liebenden Gefühls erhoben sich mir selber zum Erstaunen des Lebens flach alltägliche Gestalten.“ Wallenstein braucht Max, der Realist den Idealisten. Und es ist schon etwas Wahres daran, wenn Wallenstein angesichts von Max’ Tode in die Klage ausbricht: „Die Blume ist hinweg aus meinem Leben, und kalt und farblos seh’ ich’s vor mir liegen ... Was ich mir ferner auch erstreben mag, das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder.“ Also nicht nur gegenübergestellt hat Schiller den Realisten und den Idealisten, wie Goethe ein Jahrzehnt zuvor im „Tasso“ getan hatte, sondern er hat sie auch in einer so eigentümlichen und feinen Weise miteinander verbunden, daß der am Ende unvermeidliche Konflikt die Weihe ganz besonderer Tragik erhält. Von diesem Max muß Wallenstein sich richten lassen: die Tragik Wallensteins. Von diesem Wallenstein muß Max so tief enttäuscht werden: die Tragik Maxens. Man hat sehr richtig bemerkt, daß erst Max es ist, der, wenn alle anderen nur mit Klugeheitsgründen argumentieren, Wallenstein vor den Richterstuhl der unbestochenen Stimme des Gewissens zieht und damit seine Tat in ihrer absoluten moralischen Verwerflichkeit beleuchtet. Max gesteht der äußeren Zwangslage Wallensteins zwar das Menschenmögliche und selbst das Notrecht offener Empörung gegen den Kaiser zu, wenn anders dieser schon auf Wallensteins Sturz hinarbeitet. „Nur – zum *Verräter* werde nicht! Das Wort ist ausgesprochen. Zum Verräter nicht! Das ist kein überschrittenes Maß, kein Fehler, wohin der Mut verirrt in seiner Kraft. O, das ist ganz was anders – das ist schwarz, schwarz wie die Hölle!“ Und nun folgt eine jener großen Aussprachen über die Grundprinzipien des Lebens, an denen unsere klassische Dichtung so reich ist, in der die praktische Schwierigkeit idealistischen Handelns ganz ebenso wie zwischen Pylades und Iphigenie erörtert wird. Sie beginnt mit Wallensteins klassischer Erwiderung:

Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort,
 Das schwer sich handhabt wie des Messers Schneide;
 Aus ihrem heißen Kopfe nimmt sie keck

Der Dinge Maß, die nur sich selber richten.
 Gleich heißt ihr alles schändlich oder würdig,
 Böses oder gut – und was die Einbildung
 Phantastisch schleppt in diesen dunkeln Namen,
 Das bürdet sie den Sachen auf und Wesen.
Eng ist die Welt, und das Gehirn ist *weit*.
 Leicht beieinander wohnen die Gedanken,
 Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen;
 Wo eines Platz nimmt, muß das andre rücken,
 Wer nicht vertrieben sein will, muß vertreiben,
 Da herrscht der Streit, und nur die Stärke siegt.
 – Ja, wer durchs Leben gehet ohne Wunsch,
 Sich jeden Zweck versagen kann, der wohnt
 Im leichten Feuer mit dem Salamander
 Und hält sich rein im reinen Element.
 Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
 Und zu der Erde zieht mich die Begierde.
 Dem bösen Geist gehört die Erde, nicht
 Dem guten. Was die Göttlichen uns senden
 Von oben, sind nur allgemeine Güter;
 Ihr Licht erfreut, doch macht es keinen reich,
 In ihrem Staat erringt sich kein Besitz.
 Den Edelstein, das allgeschätzte Gold
 Muß man den falschen Mächten abgewinnen,
 Die unterm Tage schlimmgeartet hausen.
 Nicht ohne Opfer macht man sie geneigt,
 Und keiner lebet, der aus ihrem Dienst
 Die Seele hätte rein zurückgezogen.

Das ist das ewig wiederkehrende Argument des Realisten: Es geht nicht anders.
 Es ist dasselbe Argument, mit dem sich auch Octavio vor seinem Sohn entschuldigt:

Mein bester Sohn! Es ist nicht immer möglich,
 Im Leben sich so kinderrein zu halten,
 Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
 In steter Notwehr gegen arge List
 Bleibt auch das redliche Gemüt nicht wahr. –
 Das eben ist der Fluch der bösen Tat,
 Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären.

Man möchte es bedauern, daß Schiller seinem Helden nicht unmittelbar an dieser Stelle die Antwort in den Mund gelegt hat, die doch gewissermaßen die ganze Tragödie erteilt: Mit bloßem Realismus geht es *noch viel weniger!* „Denn alles wanket, wo der Glaube fehlt“, so sagt schon Max. Und Wallenstein denkt theoretisch nicht anders darüber: „Nur zwischen Glauben und Vertraun ist Friede.

Wer das Vertrauen vergiftet, o, der mordet das werdende Geschlecht im Leib der Mutter.“ Vertrauen aber ist nur möglich, wo die Treue etwas Absolutes ist, was über jede „Gelegenheit“ erhaben ist und auch da nicht gebrochen wird, wo es, wie der Realist meint, „nicht anders geht“. *Denn es geht schon anders*; das beweist Max durch die Tat, als er um seines ehrlichen Namens willen alles opfert, was ihm überhaupt auf Erden lieb und teuer ist: Freund, Vater, Braut und Leben. Nur die Kraft zum Opfer muß man haben, um sich auch durch die Drohungen des Lebens nicht von seiner Pflicht abwendig machen zu lassen. Denn wie es der Dichter später formuliert hat: „Das Leben ist der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ist die Schuld.“ Kurz, man muß ein erhabener Charakter im kantisch-schillerischen Sinne sein, wenn dasjenige möglich sein soll, was der Realist für unmöglich erklärt.

Zwischen Realismus und Idealismus als Prinzipien aber entscheidet leicht das Kantische Kriterium der Generalisierbarkeit. Eine Welt von lauter Idealisten hätte ewigen Bestand; eine Welt von Realisten aber müßte zweifellos zugrunde gehen. Die Wallenstein-Dichtung zeigt den unvermeidlichen Untergang einer lediglich realistisch gesinnten Welt; *sie ist die Tragödie des Realismus*. Aber, und das ist ihr weiterer Aspekt, sie zeigt *zugleich die Tragödie des Idealismus in dieser Welt des Realismus*. Denn freilich im Zusammenhange mit einer Welt, die nach den Worten Illos „nur vom Nutzen regiert wird“, hat auch der Idealist nicht, und dieser am allerwenigsten eine Stätte. Er ist genauso wie der Realist zum Untergang verurteilt, wenn er irgendwie mit dem Realisten verbunden ist. Dieses Schicksal, äußerlich wohl zufällig, ist innerlich doch notwendig. Und so meint es Schiller, wenn er Theklas Totenklage um Max mit den Worten beschließt:

Da kommt das Schicksal – roh und kalt
 Faßt es des Freundes zärtliche Gestalt
 Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde –
Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

Das erst ist der *tiefste Fluch des Realismus*, daß er nicht nur sich selbst, den Schuldigen, sondern in seinem Sturze *auch den Unschuldigen vernichtet*, den Idealisten mit sich in die Tiefe reißt. Und das ist Maxens große Anklage, mit der er von dem Realisten scheidet:

Unglücklich schwere Taten sind geschehn,
 Und eine Frevelhandlung faßt die andre
 In enggeschloßner Kette grausend an.
 Doch wie gerieten *wir*, die nichts verschuldet,
 In diesen Kreis des Unglücks und Verbrechens?
 Wem brachen *wir* die Treue? Warum muß
 Der Väter Doppelschuld und Freveltat

Uns gräßlich wie ein Schlangenpaar umwinden?
 Warum der Väter unversöhnter Haß
 Auch uns, die Liebenden, zerreißend scheiden?

Deshalb ist auch das letzte Wort des Abschied nehmenden Max ein erbittertes Wehe über den falschen Gott der blinden Selbstsucht, dem sich der Realist verschrieben hat.

Der Gott, dem *du* dienst, ist kein Gott der Gnade,
 Wie das gemütlos blinde Element,
 Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
 Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.
 Weh denen, die auf dich vertraun, an dich
 Die sichere Hütte ihres Glückes lehnend,
 Gelockt von deiner gastlichen Gestalt!
 Schnell, unverhofft, bei nächtlich stiller Weile
 Gärt's in dem tück'schen Feuerschlunde, ladet
 Sich aus mit tobender Gewalt, und weg
 Treibt über alle Pflanzungen der Menschen
 Der wilde Strom in grausender Zerstörung.

Wenn wir bisher dies als die Tragik Wallensteins betrachtet haben, daß er wider Willen und aus dem Zwange der von ihm selbst geschaffenen Verhältnisse schuldig werden muß, so ist an diese erste Tragik eine weitere sogleich gebunden: die innerlich ebenso *notwendige Verknüpfung von Schuld und Sühne*, Schuld und Sturz. Das Eigentümliche und Überraschende ist nämlich dies, daß Wallenstein keineswegs nur an den äußeren Folgen des Verrats, sondern geradezu unmittelbar an seinem Verrat selbst zugrunde geht – d. h. an eben derselben Moralität zugrunde geht, gegen die er gefrevelt hat. Was nämlich ist der Grund von Wallensteins Untergang? Warum mißlingt ihm seine Tat, die doch leicht auch hätte glücken können und dann, wie die Gräfin Terzky sehr richtig sagt, bei der Nachwelt ein „unsterblich Unternehmen“ heißen würde? „Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.“ Äußerlich scheitert der Verrat an der von Wallenstein schon immer gefürchteten *Weltgeltung der Moralität*. Die andern Menschen, die Wallenstein zu seiner Tat benötigt, weigern sich, ihm auf dem Wege des Verbrechens zu folgen. Nicht nur die einzelnen Führer, sondern auch die Regimenter fallen von ihm ab, als sie von der verräterischen Absicht ihres Feldherrn hören. Sie tun das zwar keineswegs alle wie Max aus echt moralischen Motiven, sondern teils wie Octavio aus einer äußerlichen Loyalität, die von eigennützigen Gedanken nicht zu trennen ist, teils aus einem von den Gegnern klug benutzten moralischen Herdeninstinkte. Aber schließlich tun sie es damit doch aus Beweggründen, in denen, wenn schon in empirisch getrüberter Form, die Moralität tatsächlich wirksam ist und deren sich die reine Idee der Moral zu ihren höheren Zwecken bedient. Es

trifft ganz genau das ein, was Octavio voraussieht: „Verzagen wir auch nicht zu früh, mein Freund! Stets ist die Sprache kecker als die Tat, und mancher, der in blindem Eifer jetzt zu jedem Äußersten entschlossen scheint, findet unerwartet in der Brust ein Herz, spricht man des Frevels wahren Namen aus.“ Selbst in der Welt des Realismus erweist sich also das moralische Gefühl von einer Macht, die Wallenstein zwar als solche nicht erkennt, aber schließlich doch unterschätzt. Und der Realist scheitert deshalb an der Tatsache, daß die Welt trotz ihrer realistischen Oberfläche in der Tiefe keineswegs nur realistischen Antrieben gehorcht, daß vielmehr, wie versteckt und getrübt auch immer, *auch der Idealismus darin seine wirkliche Macht behauptet*.

Das aber zeigt sich beinahe tragischer noch an Wallenstein selbst, dessen Verbrechen wesentlich auch aus dem Grunde mißlingt, weil moralische Skrupel ihn unentschlossen machen und ihn daran hindern, seine Pläne zu einer Zeit zur Ausführung zu bringen, da er die Gegner unvorbereitet und ungerüstet getroffen hätte. Je schneller die Tat vollbracht wurde, um so größer war ihre Aussicht auf Erfolg; je länger sie sich verzögerte, um so mehr mußte diese Aussicht schwinden. Wallenstein aber erscheint in Schillers Drama als der große Zauderer, und der wahre Grund dieses Zauderns ist nichts anderes *als seine unbewußte Furcht vor der Moralität der Welt* oder, was dasselbe ist, *die Macht der moralischen Gefühle auch in ihm*, der sie vergeblich verächtlich zu machen und als das ewig Gestrige hinzustellen sucht, von dem das Gewohnheitstier, der Mensch, sich bloß nicht zu befreien vermöge. Mit scheinbar vollem Rechte sagt deshalb Illo zu Wallenstein: „Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit ist deine Venus! Der Malefikus, der einz'ge, der dir schadet, ist der Zweifel.“ Und doch, ist dieser Zweifel in Wahrheit nicht vielmehr der richtige Instinkt, der Wallenstein davor bewahren will, eine Tat zu wagen, die über seine Kraft geht? Und ist nicht umgekehrt das blinde Vertrauen zu sich selbst grade dasjenige, was ihn in den Abgrund stürzt? Denn auf dem überspitzten Selbstvertrauen beruht ja doch die tragische Verblendung, mit der Wallenstein, taub für alle Warnungen, demjenigen grade festestes Vertrauen schenkt, der der erste ist, der ihn verrät. Dies unbegreifliche Vertrauen zu Octavio Piccolomini ist allerdings der schwächste Punkt in dem von Schiller sonst mit höchster Kunst geknoteten Netze der Notwendigkeit. Wo alle sehen, scheint derjenige blind zu sein, der doch die Erfolge seines Lebens wesentlich seinem klaren Blick, seiner raschen Urteilskraft und seiner überragenden Menschenkenntnis verdanken soll. Und Schiller hat es sich mit der Begründung dieser Blindheit durch Wallensteins astrologischen Aberglauben, der grade an der entscheidenden Stelle eine so verhängnisvolle Rolle spielt, für das Gefühl des modernen Menschen vielleicht doch etwas zu leicht gemacht. Es ist schwer zu glauben, wie ein Mann zu solchem Erfolge in der Welt der Wirklichkeit hat gelangen können,

der sein gesundes Urteil so leicht wie Wallenstein an den Ausspruch eines so zufälligen Orakels verkauft und sich auch hinterher durch keinerlei Verdachtsmomente in dem so gewonnenen Aberglauben erschüttern läßt. Otto Ludwig hätte daher mit seinem heftigen Angriff auf Schillers größte Tragödie völlig recht, wenn wir den „geschlagenen“ Wallenstein des Stückes ohne weiteres mit dem glückhaften Wallenstein der ersten Lebenshälfte identifizieren dürften. Aber Schiller zeigt uns seinen Helden in dem tragischen Zustande, *wo sich seine ursprüngliche Stärke durch ihre Übersteigerung in Schwäche verwandelt*, wo das auf die Spitze getriebene Selbstvertrauen, das als solches zu den notwendigen Bedingungen großer Naturen gehört, in törichte Vermessenheit umschlägt und wo aus dem richtigen Glauben an seine hohe Bestimmung ein trügerischer Aberglaube wird, der sich nicht mehr auf das unbewußte Gefühl, sondern auf die bewußten Berechnungen eines von dem natürlichen Urgrund losgelösten Verstandes stützt. Es ist richtig: Schillers Held ist nicht mehr der junge Wallenstein, dem alles glückt, weil er seiner selbst und seiner Sache sicher ist; sondern es ist der alte Wallenstein, dessen Glück in Regensburg zersprungen ist und dessen Selbstvertrauen durch diese Erschütterung einerseits eine geheime Unsicherheit, anderseits aber eine krankhafte Übersteigerung erfahren hat. Dieser Wallenstein ist allerdings, verglichen mit dem ehemaligen Wallenstein, dessen Bild noch in der Phantasie der Soldateska lebt und außerdem in der irr tümlichen Vorstellung Otto Ludwigs, *eine pathologische Gestalt*. Und diese Krankhaftigkeit, durch die der ursprünglich starke Mann vorübergehend zu einem Schwächling zu werden scheint, ist durchaus kein Versehen des Dichters, sondern die tragische Nemesis, die Wallenstein ereilt und durch die er bereits nach unten gezogen wird, als er selbst noch immer zu steigen vermeint. Freilich ist es so, daß Wallenstein immer noch die ehemalige Größe markiert, als diese schon lange von ihm gewichen ist. Aber grade darin müssen wir seine Tragik sehen, daß es von dem Augenblicke an auch innerlich mit ihm abwärts geht, in dem sein übersteigerter Ehrgeiz ihn auf die Bahn des Verbrechens drängt; daß mit dem Weichen vom rechten Pfade auch sein guter Genius von ihm weicht, nämlich sein gesunder Verstand, sein klares Urteil, sein richtiges Gefühl; und daß er sich, dies dunkel fühlend, nun trügerischen Mächten verschreibt, die ihn verblenden und nach Nietzsches Wort „den Fallenden noch stoßen“. Diese Tragik ist jedoch von der ideellen Seite aus gesehen nichts anderes als der Triumph der Moralität, *die überraschende Offenbarung einer Weltordnung, die es bewirkt, daß das Böse an seinem bösen Gewissen zugrunde geht*. Diese Tragik schauspielerisch darzustellen, ist allerdings eine überaus schwere Aufgabe. Denn sie verlangt sowohl die Sichtbarmachung der einstigen Größe Wallensteins als auch die Sichtbarmachung der heimlichen Aushöhlung dieser Größe, die sich um so mehr nach oben reckt, je tiefer sie bereits gesunken ist. Was Schillers Tra-

gödie darstellt, ist nicht, wie es den Anschein hat, der unvermutete Fall von stolzer Höhe; so empfindet es nur Wallenstein; sondern das innere Herabgleiten von stolzer Höhe, lange ehe es zu einem äußeren Sturze kommt, ja *der äußere Sturz als die notwendige Folge einer längst erfolgten inneren Zerrüttung*.

Aber nicht mit solcher Zerrüttung beschließt sich Schillers Tragödie. Vielmehr aus diesem Zerfall des alten erhebt sich nach Schillers Intention ein neuer Wallenstein. Nicht im Glück, sondern in der Erhabenheit über das Unglück soll sich die wahre Größe des Mannes zeigen. Und hier setzt nun wieder die Bewunderung des Dichters ein, die auch der Historiker schon dem geschichtlichen Wallenstein nicht vorenthalten hatte. „Schnell und schrecklich (heißt es in der „Geschichte des Dreißigjährigen Krieges“) stürzen alle seine Entwürfe zusammen, täuschen ihn alle seine Hoffnungen. Einsam steht er da, verlassen von allen, denen er Gutes tat, verraten von allen, auf die er baute. *Aber solche Lagen sind es, die den großen Charakter erproben*. In allen seinen Erwartungen hintergangen, entsagt er keinem einzigen seiner Entwürfe; nichts gibt er verloren, weil er sich selbst noch übrigbleibt“ (7, 367). So ist auch nicht Wallensteins Tod das ideelle Thema der so betitelten Tragödie, sondern *Wallsteins Größe im Unglück*, seine innere Erhebung über seine äußere Erniedrigung, kurz jene Erhabenheit des großen Menschen über das Schicksal, die in Schillers theoretischen Schriften als das eigentliche Thema der Tragödie erscheint. Diese Erhabenheit vermag auch der Realist zu zeigen, aber freilich auf andere Weise als der Idealist: nicht durch ein moralisches Erwachen wie Karl Moor, nicht durch freiwillige Sühnung begangener Schuld wie die Jungfrau von Orleans oder Don Cesar in der „Braut von Messina“, nicht durch eine stoische Resignation, sondern durch den kraftvollen, nunmehr von allen Skrupeln befreiten Willen zum Kampfe mit dem selbstgeschaffenen Schicksal. Wenn die Krankheit Wallsteins in der Unentschlossenheit seines Willens besteht, so liegt in der *bewunderungswürdigen Fassung*, mit der er sein tragisches Geschick erträgt, und in dem ungebrochenen Mute, mit dem er ihm entgentrotzt, die Gesundung: *die Wiederherstellung seiner alten Heldenstärke*. So faßt auch Wallenstein es selber auf, als eine Schreckensbotschaft nach der anderen ihn ereilt und er, vor den Scherben seines Glückes stehend, den vollkommenen Zusammenbruch seiner gegenwärtigen Macht erkennen muß:

Es ist entschieden, nun ist's gut – und schnell
 Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen,
 Die Brust ist wieder frei, der Geist ist hell:
 Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen.
 Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüt
 Zog ich das Schwert, ich tat's mit Widerstreben,

Da es in meine Wahl noch war gegeben!
 Notwendigkeit ist da, der Zweifel flieht,
 Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben.

Und der unmittelbar darauf folgende Monolog (III, 13) zeigt uns den gestürzten Feldherrn keineswegs im Zustande völliger Verzweiflung, wie sie der Idealist Max nach dem Zusammenbruche seiner Hoffnungen und seines Glaubens an den Tag legt, nicht nur männlich gefaßt, sondern gradezu von einem neuen Selbstgefühl geschwellt:

Du hast's erreicht, Octavio! – Fast bin ich
 Jetzt so verlassen wieder, als ich einst
 Vom Regensburger Fürstentage ging.
 Da hatt' ich nichts mehr als mich selbst – doch was
Ein Mann kann wert sein, habt ihr schon erfahren.
 Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen,
 Da steh' ich, ein entlaubter Stamm! Doch innen
 Im Marke lebt die schaffende Gewalt,
 Die sprossend eine Welt aus sich geboren.

 Noch fühl' ich mich denselben, der ich war!
 Es ist der Geist, der sich den Körper baut,
 Und Friedland wird sein Lager um sich füllen.

Und dieses Selbstvertrauen, das Gefühl eines neuen Aufstieges verläßt ihn bis zu Ende nicht. Dem Bürgermeister von Eger prophezeit er mit durchsichtiger Anspielung auf sich selbst den baldigen Sturz der habsburgischen Monarchie und einen Umsturz der alten Ordnung: „Die Erfüllung der Zeiten ist gekommen, Bürgermeister. Die Hohen werden fallen, und die Niedrigen erheben sich!“ Dem alten Jugendfreunde gegenüber aber, der im Angesichte von Wallensteins Katastrophe den stillen Hafen preist, in dem das Leben glücklich ihn gelandet habe, erwidert er:

So bist du schon im Hafen, alter Mann?
 Ich nicht! Es treibt der ungeschwächte Mut
 Noch frisch und herrlich auf der Lebenswoge,
 Die Hoffnung nenn' ich meine Göttin noch

Freilich ist das alles in tiefste tragische Ironie getaucht. Denn es ist *das trügerische Selbstgefühl des vom Schicksal längst Gezeichneten*, das verräterische Aufblühen des Lebensgefühls kurz vor dem Ende. Der ästhetische Eindruck der Erhabenheit bleibt nichtsdestoweniger bestehen, und er umgibt den Tod des Helden mit einer Weihe, durch die er wie wenigstens in die Höhe echter Tragik hineingehoben wird. Ungeachtet aller seiner Schwächen und des Grundgebrechens seiner Natur erscheint uns Wallenstein zuletzt doch wieder als der Held, gegen

den trotz ihres zweifellosen moralischen Rechts seine Gegner *auch im Unrecht* sind – wie auch die Welt nicht lediglich im Rechte war, die sich eines Napoleons entledigte, indem sie ihn verdarb.

Damit ist der Kreis der Motive geschlossen, die den wechselnden Aspekt der großen Dichtung bilden. Dieser Aspekt beginnt mit der ursprünglichen Bewunderung für die große Persönlichkeit, und er schließt damit. Dazwischen aber durchläuft die dichterische Betrachtung jene Folge höherer Gesichtspunkte, von denen aus nacheinander erst die tragische Schicksalhaftigkeit der Schuld, sodann die gemeinsame Schuld einer ganzen Welt, der Prinzipiengegensatz zwischen Realismus und Idealismus und endlich jene tragische Verkettung sichtbar wird, durch die der Verbrecher nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich an der sittlichen Weltordnung zugrunde geht, gegen die er gefrevelt hat. Die Erhabenheit der großen Dichtung besteht also keineswegs nur, wie die ersten theoretischen Schriften Schillers glauben machen, in der Erhabenheit der Person, d. h. ihrer positiv oder negativ in die Erscheinung tretenden Moralität, sondern in der *Erhabenheit ihres Schicksals, durch das überhaupt eine sittliche Weltordnung sichtbar wird*, die nicht nur sein *soll*, sondern *in der Form der Nemesis wirklich besteht*. Wallenstein erfährt, daß die Moral eine wirkliche Weltmacht ist, wir andern aber begreifen darüber hinaus, daß sie keineswegs nur die Macht des ewig *Gestrigen*, sondern vielmehr die Macht des *Ewigen* ist, mit deren Vorhandensein die Ordnung der Welt steht und fällt. So betrachtet, weitet sich Schillers klassische Tragödie zu einer *Prinzipientragödie größten Stiles* in dem Sinne, daß jetzt nicht mehr, wie in den Jugenddramen, nur die reale Existenz der Prinzipienträger, sondern der ideelle Bestand der Prinzipien selber in Frage steht. *Realismus oder Idealismus – das ist hier die Frage*. Und der Dichter erhebt uns dabei auf eine Höhe, von der aus sowohl die Tragik des einen wie des andern, und damit die Tragik des Lebens selber sichtbar wird. Nicht Goethes „Tasso“, wie man es gewöhnlich glaubt, sondern Schillers „Wallenstein“ ist die höchste und weiteste Darstellung dieser großen Prinzipienfrage, in der wir das Herz der Goethezeit schlagen hören. Und es handelt sich dabei weniger um die theoretische Frage, was sein soll, sondern um die metaphysische, was tatsächlich ist. Darauf antwortet Schiller mit dem tragischen Aspekten seines Wallenstein, der zwar die Weltgeltung der Moralität, aber gerade darum die Tragik des ganzen Lebens enthüllt. *Wenn die Weltgeschichte wirklich das Weltgericht ist, dann ist sie tragischerweise ein Gericht, in dem das Gute und das Böse gleichermaßen, wenn auch aus verschiedenen Gründen, untergeht*: das Böse durch die Macht des Guten, das Gute aber durch die Macht des Bösen. Nicht dahin möge man die sittliche Weltordnung Schillers mißverstehen, als ob durch ihre Macht die Bösen bestraft, die Guten aber belohnt werden müßten, sondern

in der wohlbegründeten Überzeugung, daß durch Böses Böses ausgerichtet wird, und das Böseste grade durch den unschuldigen Untergang des Guten, daß aber das Gute auch das Gute wirkt und durch den äußeren Untergang in einer realistischen Welt nicht widerlegt, sondern nur bestätigt wird. Wie also die in Schillers Dramen gestaltete Lebensanschauung *durch ihren Glauben an die innere Weltgeltung des Guten im höchsten Maße idealistisch ist*, so ist sie auf der anderen Seite *durch ihre Einsicht in die beständige äußere Gefährdung des Guten im gleichen Maße pessimistisch*. Das Leben ist eine Tragödie, aber tröstlicherwise deshalb, weil das Gute in ihr Gesetz ist, dessen Übertretung sich immer wieder rächt. In jeder großen Tragödie vollzieht sich deshalb ein Weltgericht, und dieses Gericht, nicht der darin verschlungene Mensch, macht die eigentliche Erhabenheit der Tragödie aus. Sie ist erhaben – ganz nach Kantischer Begriffsbestimmung. Denn sie macht uns in unserer Menschlichkeit erbeben, durch die wir selber jederzeit der Schuld so nahe stehen, wie der Schuldige dort oben auf der Bühne, aber sie erhebt uns darüber durch die Idee einer immanenten Gerechtigkeit des Lebens, von der wir uns im tiefsten Wesen innerlich befriedigt fühlen.

8

Schillers klassische Tragödie ist eine philosophische Art der Dichtung.

Wenn diese Erkenntnis weniger Allgemeingut ist, als man voraussetzen sollte, so liegt das an dem unvermeidlichen Unfug, der auf den höheren Schulen mit der klassischen Dichtung im allgemeinen, mit Schillers Dramen aber insbesondere getrieben wird. Denn wenn an diesen Dramen Sekundaner lesen lernen, so wird der Meinung unwillkürlich Vorschub geleistet, daß ihre Lektüre eine verhältnismäßig leichte Sache sei, dem Fassungsvermögen sechzehnjähriger Jünglinge so angemessen, daß achtzehnjährige sich ihrer wohl entwachsen fühlen dürfen. Diese falsche Meinung wäre allerdings nicht möglich, wenn nicht das Drama Schillers außer seiner philosophischen Tiefe, die der Jugend schwer erschließbar ist, noch eine ebenso einfache wie reiche stoffliche Oberfläche hätte, die der immer nur stofflich interessierten Jugend durchaus als das Wesentliche entgentreten muß. Und dieser Oberfläche der historischen Stofflichkeit scheint so wenig unmittelbarer Gegenwartswert innezuwohnen, daß es wundernehmen müßte, wenn lebendige Jugend bei solchen nur als Historien aufgefaßten Dramen stehenbliebe, solange sie von ihrem ewigen Menschensinn keine Ahnung hat. Für sie wird Schiller also in einer Zeit „erledigt“, in der er durch die Unmöglichkeit, ihm wirklich nahe-zukommen, zugleich „für alle Zeiten erledigt“ wird. Was Wunder also, daß in der Vorstellung allzu vieler Gebildeter der Menschheitsdichter Schiller als der etwas

antiquierte Dichter historischer Dramen lebt, zu denen man als moderner Mensch kein inneres Verhältnis mehr haben kann. Wird er jedoch einmal aus diesem ehrenvollen, aber abgelegenen Dasein durch den Ehrgeiz irgendeines prominenten Schauspielers oder Regisseurs zu vorübergehendem Leben neu erweckt, dann ist das sicherlich ein Leben, das die tiefere philosophische Innenseite seiner Dramen gerade nicht enthüllt.

Trotz allem bleibt es wunderbar, daß der philosophische Charakter von Schillers Tragödien, wenn nicht verkannt, so doch zweifellos nicht allgemein in dem Grade erkannt wird, wie man das bei einem Dichter eigentlich erwarten sollte, der in einem solchen Ausmaße Philosoph gewesen und von der Philosophie in seiner ganzen menschlichen und dichterischen Entwicklung so beeinflußt worden ist wie eben er. Und es erklärt sich das nur daraus, daß Schiller in der Tat nicht weniger Dichter wie Philosoph, ebenso sehr phantasiestarker Seher wie vernunftklarer Weiser gewesen ist, so daß sich in seiner Dichtung, der eigenen klassischen Forderung gemäß, die reale und die ideale Komponente in vollkommenem Gleichgewichte miteinander befinden und dadurch für den naiven Beschauer, der die Erscheinung nicht durchdringt, nur das Reale sichtbar wird. Das Klassische ist das ganz Einfache und das ganz Tiefe, das ganz Sinnliche und das ganz Geistige. Der naive Mensch aber, wozu mit vollem Recht die Jugend gehört, begreift von allem nur das erstere. Schiller hat es verstanden, aus seiner Tragödie zugleich ein so vollkommenes Schau-Spiel zu machen, daß die Tragödie demjenigen hinter dem Schau-Spiel leicht verschwindet, der nicht das klare Bewußtsein dafür hat, daß Schillers Drama eine *philosophische Tragödie* ist, die uns aufgibt, sie überall nach ihrem tieferen Sinne zu verstehen.

Wie aber der Dichter nicht nur durch philosophische, sondern auch durch historische Studien hindurchgegangen ist, ehe er zur vollen Reife gedieh, so ist auch seine Tragödie nicht rein philosophisch, sondern eine philosophische Tragödie, die sich an dem großen Stoffe der Geschichte erfüllt. Philosophie und Geschichte also sind notwendige Stücke von Schillers Tragödie, da sie eine Welt-Anschauung sowohl im sinnlichen wie im geistigen Sinne geben will. Und wie sie dazu der Philosophie als der großen Form dieser Anschauung bedarf, so nicht weniger auch der großen Gegenstände, eine solche Anschauung wirklich zu füllen. Solche aber kann nach Schillers Meinung nur die Geschichte bieten, die eben die Aufbewahrungsstätte alles Großen ist. Wenn daher Schiller in seinen Jugenddramen neben geschichtlichen Gegenständen wie Fiesco und Don Carlos auch solche aus der bürgerlichen Gesellschaft seiner Zeit behandelte, so ließ er in seiner klassischen Periode die letzteren mit einer gewissen Verachtung fallen, über das verbürgerlichte Theater spottend, das nichts anderes mehr erscheinen lasse als „Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche,

Sekretärs oder Husarenmajors“ (vgl. das Gedicht „Shakespeares Schatten“), um statt dessen nach dem großen gigantischen Schicksal zu rufen, dessen Bilder der Geschichte, d. h. nicht der Vergangenheit, sondern der Ewigkeit, dem ewigen Gedächtnis der Menschheit angehören. Schiller betrachtet die Geschichte also ganz im Sinne Nietzsches als „monumentale Historie“, als die Ruhmeshalle denkwürdiger Schicksale, an denen sich am deutlichsten und klarsten das Wesen und der Sinn des Menschenlebens offenbart. Diesen Sinn in dichterischen Symbolen darzustellen war Schillers höchstes Ziel, und so mußte ihm deshalb die Geschichte zum naturgegebenen Stoffe seiner Dichtung werden, dem er bis ans Ende treu geblieben ist. Die Geschichte war ihm also kein beliebiger, vielleicht durch seine Buntheit ausgezeichnete, sondern ein ausgewählter Stoff, in dem das menschlich Bedeutsame ebenso aufbewahrt war wie in Mythos und Sage. Ja er betrachtete die Geschichte gleichsam als modernen Mythos; und was für den antiken Dichter die Sage war, das bereits von der Erinnerung vereinfachte und verklärte Bild „bedeutender“ Schicksale, soll für den modernen Dichter die Geschichte sein. Dabei heißt „bedeutend“ in diesem Zusammenhange nicht bedeutend für den weiteren realen geschichtlichen Verlauf, sondern für die Erkenntnis des Lebens; mit anderen Worten: symbolisch. Wie die Geschichte metaphysisch das Weltgericht ist, so enthält sie ästhetisch *die großen Symbole des Menschenlebens*, die nur noch dessen harren, der das Bedeutende zu deuten berufen ist, des Dichters.

Solche dichterische Gestaltung der Geschichte hat ein ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung durchaus entgegengesetztes Ziel. Da es dem Dichter wesentlich um den Symbolwert großer Schicksale zu tun ist, deren Umrisse ihm die Geschichte entgegenbringt, so *darf* er nicht allein Züge der Überlieferung austilgen, die die Klarheit des Symbols beeinträchtigen, sondern *muß* es sogar. Ja sein eigentliches poetisches Geschäft wird darin bestehen, aus dem Rohstoff der geschichtlichen Überlieferung das darin verborgene Symbol geradeso herauszuarbeiten wie der Bildhauer die Gestalt aus dem erst roh behauenen Stein. Und bei dieser Bearbeitung springen in beiden Fällen diejenigen Stücke des rohen Stoffes ab, die ideell nicht mehr dazu gehören; der eigentliche Kern aber bleibt bestehen. Er muß bestehen bleiben, wenn auch aus keiner anderen Nötigung als jener inneren, die den Künstler überhaupt zur Wahl dieses bestimmten Stoffes veranlaßt hat. Und nur wenn er den Kern des geschichtlichen Stoffes bewahrt, hat er ein Recht, sich jenes Nimbus zu bedienen, den nicht die Kunst, sondern nur die Geschichte ihren Gestalten zu leihen vermag.

Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß die dichterische Behandlung der Geschichte einen gewissen Spielraum hat und folglich auch gewisse Spielarten zeigt, je nachdem die realen oder die ideellen, die geschichtlichen oder die philosophischen Momente in den Vordergrund geschoben werden. In einem Falle nä-

hert sich das historische Drama der geschichtlichen Wirklichkeit, im „Wallenstein“ oder in der „Maria Stuart“, um grade an ihren individuellen und einmaligen Besonderheiten einen allgemeinen Zug des Lebens, eine bedeutende Form des Schicksals oder der Macht des Sittlichen sichtbar zu machen. Im anderen Falle aber wird die historische Wirklichkeit, wie in der „Jungfrau von Orleans“ oder in „Wilhelm Tell“, dem Mythos angenähert, um das in ihr verborgene allgemeine Motiv im einzelnen so frei zu gestalten, wie es für die volle Herausarbeitung seines Symbolwertes dichterisch notwendig ist. Und von da aus ist nur ein kleiner Schritt zu jener vollen „Erdichtung eines historischen Gegenstandes“, wie sie Schiller in der „Braut von Messina“ versucht. Im einen Falle zeigt das Drama verhältnismäßig individuell und realistisch gesehene Gestalten, im andern Falle verhältnismäßig allgemeine „Idealgestalten“. Bei letzteren ist vom Historischen nur die allgemeinste Form geblieben, so daß ihr Symbolwert verhältnismäßig durchsichtig wird, bei jenen aber wird die historische Wirklichkeit mit ihren individuellen Eigentümlichkeiten bis an die Grenze der symbolischen Durchsichtigkeit in die Dichtung aufgenommen. – Das historisch-philosophische Drama gestattet indessen einen Spielraum noch in anderer Richtung. Es kann sich zwischen Realismus und Idealismus nicht allein in dem angedeuteten Sinne bewegen, sondern auch auf eine zweite Weise, die wir als direkten und indirekten Idealismus bezeichnen können. Der direkte Idealismus strebt nach eindeutigen Symbolgestalten, in denen die Urphänomene des Menschentums wie in der „Braut von Messina“ klar und einfach vor die Augen treten. Solche Gestalten aber haben für den modernen Geschmack leicht etwas allzu Allgemeines, Einfaches und Unlebendiges. Und der indirekte Idealismus verzichtet deshalb auf solche unmittelbaren „Idealgestalten“. Er bereitet sich den Stoff des Dramas nicht bereits in dieser stilisierenden Weise vor, sondern läßt der Individualität und Besonderheit des Stoffes ihr volles Eigenrecht und beschränkt sich darauf, den realen Stoff nach bestimmten Ideen zu „beurteilen“ und in einer idealistischen Beleuchtung zu zeigen. Das erfordert freilich eine besondere Technik, die grade im Drama nicht ganz einfach ist, weil durch den Mund seiner Gestalten zu sprechen dem Dichter immer nur in beschränktem Maße möglich ist. Er muß also versuchen, durch „anschauliche“ Gegenüberstellungen zu wirken und, was er direkt zu sagen nicht vermag, durch „sprechende“ Kontraste von Figuren und Schicksalen indirekt zu sagen. Hierin aber hat der klassische Schiller eine ganz besondere Meisterschaft entfaltet. Und von dem gegensätzlichen Brüderpaare seines Erstlingsdramas angefangen bis zu seinen vielsagenden Gegenüberstellungen von Wallenstein und Max, Maria und Elisabeth und zu den vielfältigen Spielarten bestimmter Lebensformen wie in der „Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“, die alle ideell aufeinander bezogen sind, hat der Dichter kein Mittel unversucht gelassen, um

auch stofflich nicht idealisierte Gestalten doch in ihrer ideellen Symbolbedeutung erkennbar zu machen. Dabei spielt eine besondere Rolle außerdem die für Schiller so bedeutsame Idee der Totalität, der zufolge seine Dramen überall das Bestreben zeigen, trotz der individuellen Besonderheit jedes Helden und seines Schicksals doch die Menschheit und das Menschenschicksal im ganzen darzustellen. Und deshalb weisen die einzelnen Gestalten dieser Dramen nicht nur einfach aufeinander hin, um sich durch ihre Gegensätzlichkeiten gegenseitig zu beleuchten, sondern sie „er-gänzen“ einander auch zur Ganzheit des Menschlichen, das von einem Menschen nicht allein, sondern nach Goethes schönem Worte immer nur von allen Menschen zusammen gebildet wird. Mann und Weib, Realismus und Idealismus, Schuld und Unschuld und alle die unzähligen Gegensätze in Menschentum, Lebensform und Schicksal erläutern sich nicht nur gegenseitig nach ihrem eigenen Wesen, sondern geben erst zusammen das wahre Bild des Lebens, zu dem wir durch den Anblick der Tragödie zuhächst erhoben werden sollen.



Wenn der *allgemeinste Sinn der Schillerschen Tragödie somit das Leben als Ganzes* ist, so erscheint es darin unter dem besonderen Gesichtspunkte von Schillers Welt- und Lebensanschauung. Und deren Grundideen müssen wir noch einmal kurz umreißen, ehe wir darangehen können, die Hauptmotive von Schillers klassischen Dramen nach ihrer tieferen Bedeutung zu würdigen. Diese Grundideen lassen sich unter zwei gegensätzliche Begriffe bringen, da ja Schillers Welt- und Lebensanschauung überhaupt unter der Idee der Antithese steht. Aber diese Begriffe heißen je nach dem Zusammenhang, in dem sie erscheinen, verschieden: Geist und Natur, Freiheit und Schicksal, Ideal und Leben, Pflicht und Neigung, Form und Stoff, Idealismus und Realismus, Gott und Welt usw. Was uns in Schillers Tragödie entgegentritt, das ist auf der einen Seite die tragische Macht des Schicksals, die den Menschen von innen oder außen her bedroht, auf der anderen Seite die erhebende Macht des Göttlichen, die überall das Leben durchdringt und selbst das Schicksal äußerlich oder innerlich „zum Guten zu wenden“ vermag. Aber diese beiden Mächte gehören so eng zusammen, daß keine ohne die andere existieren kann und jede sich an der anderen bewähren muß. Das Wesen des Lebens ist daher der Kampf. Als solches enthüllt es sich uns nicht nur in Schillers großem Gedichte „Ideal und Leben“, dazu erklärt es auch das schöne Goethewort, das wir fast als den allgemeinsten Sinn von Schillers Tragödie betrachten können: „Denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heißt ein Kämpfer sein.“ Kämpfen aber heißt leiden; mitunter siegen, aber immer leiden. Und so sehen wir in Schillers Tragödien die großen Leiden der Menschheit dargestellt, immer in

verschiedener Gestalt, aber immer nur Ausdruck des tragischen Menschenloses überhaupt, des inneren Widerstreites zwischen den beiden Welten, in dem sich das Leben vollziehen muß. Aber wir erheben uns über sie in dem Aufblicke zu der Macht des Geistes, die uns von der Tragik unseres Schicksals, sei es in der Welt der Wirklichkeit, sei es in der Welt der Vorstellung befreit. In dieser Auffassung des Lebens als eines Kampfes, dessen göttlicher Sinn uns mit seiner notwendigen Tragik versöhnt, liegt die Tiefe und die Größe der klassischen Lebensanschauung und der aus Hell und Dunkel wundervoll gemischten klassischen Tragödie. Das volle Gefühl für die Tragik des Lebens verbindet sich hier so innig mit dem vollen Gefühl für seine göttliche Erhabenheit, daß die klassische Tragödie Schillers gleich weit absteht von dem heillosen Optimismus des genußfrohen Rokoko wie von dem unheilbaren Pessimismus eines enttäuschten Lebensglaubens. Ugermanisch in dem hohen Lebensernst, der die Tragik unseres Menschenloses nicht verkennt, ist dem klassischen Schiller in dem hohen Glauben an die Weltmacht des Geistes doch ein Heil bereitet, in dem uns in moderner Gestalt das christliche Erbe des deutschen Menschen entgegentritt.

Das *Schicksal*, welches den Menschen zermalmt, sei es innerlich seine Unschuld oder äußerlich seine leibliche Existenz, folgt aus dem tragischen Verbundensein unseres übersinnlichen Wesens mit der sinnlichen Natur, sei es mit unserer eigenen Natur oder, was im Grunde genommen dasselbe ist, mit dem irdischen Weltlaufe im allgemeinen. Denn das was wir „unsere“ Natur nennen, ist ja nur ein Teil und Glied jener größeren, die für uns kaum undurchsichtiger und unberechenbarer, d.h. kaum schicksalhafter ist als unsere „eigene“ Leiblichkeit. Das Schicksal, kann man auch sagen, ist unsere Schwäche, die Schwachheit unseres Fleisches oder, was dasselbe ist, die Schwachheit unseres Geistes, unsere Kurzsichtigkeit, unsere Verblendung – das ganze Menschlich-Allzumenschliche und Zerbrechliche unserer Existenz. Wir können so oft nicht, was wir wollen, und wir wollen so oft nicht, was wir könnten. Wir sind mit unserem besseren Ich verschlungen in die trübe Fatalität der Dinge, des Welt- und Lebenslaufes, dem wir als solchem ausgeliefert sind und dem wir nur das schwache Maß unserer irdischen Kräfte entgegensetzen können. Und selbst der hellste Verstand reicht nicht weiter als bis zur nächsten Ecke unseres dunklen Weges.

Aber dieser entmutigenden realistischen Ansicht unseres Lebens, der Schiller ganz besonders in seinem Aufsätze „Über das Erhabene“ Ausdruck gegeben hat, stellt nun der Idealismus Schillers eine andere entgegen, die dem sinnlos-schlimmen Getriebe einen neuen und tieferen Sinn verleiht. Diese Ansicht beruht auf dem Glauben an Gott, d.h. an die in der Welt trotz allem wirksame Macht der Vernunft, die sowohl im Einzelnen wie im Ganzen immer wieder zum Durchbruch kommt und das Leben trotz aller seiner Abirrungen vom Wege des Gött-

lichen immer wieder zurückzwingt in die vorgezeichnete Bahn der Vernunft. Diese Macht ist nicht nur wirksam im einzelnen Menschen, sondern dadurch auch in der menschlichen Gesellschaft im ganzen. Wir erleben sie im Einzelnen als Idealismus, Rechtsbewußtsein, Schuldgefühl, im Ganzen aber als das, was wir mit einem etwas in Verruf gekommenen Worte als die „*sittliche Weltordnung*“ zu bezeichnen pflegen. Beides ist nichts anderes als ein Ausdruck für den allgemeinen Glauben Schillers und der gesamten Klassik, daß das Gute, das Recht, die Wahrheit, das Göttliche eine wirkliche Macht in der Welt habe – nicht zwar die alleinige Macht, so daß sie imstande wäre, alles Unheil zu verhüten, aber so viel Macht immerhin, daß wir den Glauben haben können, in keiner teuflischen, sondern einer sittlich geordneten Welt zu leben, in der zwar Unrecht geschieht, aber niemals geschieht, ohne das Recht gegen sich aufzurufen. Und die Dichtung insbesondere hat die große religiöse Aufgabe, uns in diesem Glauben zu stärken und in großen Beispielen und Bildern die *Macht der Weltvernunft* vor Augen zu führen. Daher liegen ihre wahren Motive in solchen Stoffen, in denen irgendein großer Frevel seine gerechte Sühne findet, Recht über Unrecht triumphiert. Freilich, dieser Triumph ist nicht immer ein äußerer und braucht, um uns zu befriedigen, kein äußerer zu sein. Maria Stuart stirbt, aber Elisabeth ist gerichtet. Auch kann sich diese Wiederherstellung des Rechts ebensowohl innerhalb eines Menschen wie zwischen verschiedenen Menschen vollziehen. Don Cesar ist sein eigener Richter, er bringt der Idee der ewigen Gerechtigkeit sein Leben zum Opfer. Geßlers Frevel aber zu rächen, bewaffnet sich der Arm Tells, der diesen Mord im Namen der ewigen Gerechtigkeit und darum im vollen Bewußtsein seines Rechts vollzieht. Welcher kunstvollen Mittel sich die ewige Gerechtigkeit bedient, um zum Ziele zu gelangen, das scheinen „Die Kraniche des Ibykus“ zu veranschaulichen, um in Wahrheit doch nur darzustellen, wie ganz natürlich auch diese Mittel sind. Denn sie bestehen in diesem Falle nur in der verräterischen Macht des bösen Gewissens.

So ist Schillers klassisches Drama durch seinen Glauben an die Weltmacht des Göttlichen zwar ein ganz und gar moralisches Drama – ebenso wie es das Drama Goethes ist, das sich in dieser Hinsicht von demjenigen Schillers nicht unterscheidet –, aber es ist ebensowenig wie dasjenige Goethes moralistisch: es steht auch dem Unmoralischen, dem Widergöttlichen, dem bloß Natürlichen vollkommen frei und ohne moralistischen Affekt gegenüber. Daß wir schuldig sind und schuldig werden, das ist keine Verruchtheit unseres Wesens, deren wir uns zu schämen hätten, sondern das ist unser Schicksal, die Tragik unseres Menschenloses, dem sich keiner von uns entziehen kann und über das sich nur engstirnige Moralisten entrüsten können. Schuldig zu werden ist unser Menschenrecht. Aber unsere menschliche Pflicht ist es, im Kampfe mit der Schuld die ewige Ordnung wiederherzustellen und uns damit zu dem Geschlechte zu bekennen, das aus dem

Dunklen ins Helle strebt. Und darin besteht die große und freie Menschlichkeit von Schillers klassischer Tragödie, daß sie ebenso sehr das innere Verständnis für die natürliche Schwachheit unseres Fleisches wie den tiefen Glauben an die Macht des Geistes besitzt. Sie sucht uns die Erretterin Frankreichs nicht nahezubringen durch die übermenschliche Kraft unerschütterlicher Heiligkeit, sondern grade umgekehrt durch die Menschlichkeit ihrer Schuld. Daß Mensch und Menschenlos in *beidem* bestehen, in der Schwachheit des Fleisches und der Kraft des Geistes, Schuld und Sühne, Fall und Erhebung: darin liegt der Gesamtaspekt von Schillers zwar moralischer, aber alles andere als moralistischer Tragödie. Nicht mit dem Auge des Pfaffen sieht der Dichter auf die tragische Verbindung von Vernunft und Unvernunft, die wir das Leben nennen, sondern mit dem Gefühl, dem Goethe so erschütternden Ausdruck gegeben hat:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Dann erst verwandelt sich das Mitgefühl mit dem Leiden des Schuldigen in das erhebende Bewußtsein, daß das Leiden selbst bereits der Triumph des Göttlichen sei und die Erlösung in sich trage. Und von diesem Standpunkte aus erscheint nunmehr auch die Schuld nur der Umweg zu unserem Heil, jener zweiten Unschuld, die auch nach dem Neuen Testamente mehr ist als die erste, noch völlig unversuchte des Paradieses.

*

Der Höhepunkt eines Dramas ist die Situation bzw. der Handlungsmoment, in dem das Hauptmotiv des Ganzen sichtbar wird. In diesem Sinne ist die Begegnung der beiden Königinnen der Höhepunkt der „*Maria Stuart*“. Hier entscheidet die Heldin nicht nur selbst über ihr bis dahin unentschiedenes Schicksal, sondern sie tut das auch durch eine Handlung, die zugleich den poetischen Sinn ihres ganzen Wesens offenbart. Dieser Sinn liegt einerseits in der Selbstüberwindung ihres menschlichen Stolzes, ihrer völligen Demütigung vor dem äußeren Sieger – mehr noch aber in der entschlossenen Preisgabe ihres Lebens, als es sich darum handelt, den empörenden Übermut der Siegerin zu züchtigen, die es nicht verschmäht, die gedemütigte Nebenbuhlerin auch noch in ihrer tiefsten Menschenwürde zu beleidigen. Diese Tat macht nicht nur den Höhepunkt des Dramas aus, sondern bestimmt auch in Schillers Augen die menschliche Höhe seiner Heldin. Es ist eine heroische Tat: die Preisgabe des Lebens zur Bewahrung der persönlichen Würde und zum Triumph des Rechts. Es spielt dabei nicht nur keine Rolle, sondern ist dramatisch überhaupt nicht anders wohl zu denken, als daß

Maria diese Tat eines empörten Rechtsgefühls im höchsten Affekt und also nicht nur aus rein sittlichen Motiven, sondern zugleich zur Befriedigung ihres lange aufgespeicherten Hasses vollbringt. Denn die sittliche Weltordnung bedient sich fast immer der menschlichen Leidenschaften, um dem Recht zum Siege zu verhelfen. Auch Tell handelt zwar durchaus sittlich, aber nicht lediglich aus sittlichem Antriebe im strengen Sinne der Kantischen Ethik. Tatsache ist, daß Maria für unser aller Gefühl das mißhandelte Recht wiederherstellt und auch durch den sicheren Tod sich nicht davon abhalten läßt, der schamlosen englischen Heuchlerin die Maske herunterzureißen und ihr ins Gesicht zu sagen, was uns allen längst auf der Zunge brennt. In diesem Augenblicke ist sie, die sich damit selbst zum Tode verurteilt, der Anwalt des Rechts, und sie macht ihre Hinrichtung dadurch vor aller Welt zu einem offenkundigen Racheakte, als den sie ihre Verurteilung immer schon mit Recht empfunden hatte. Sie bringt durch ihre heroische Handlung die Wahrheit an den Tag. Das ist ein echt Schillersches Motiv, zu dem nur ein Dichter wie er den geschichtlichen Stuartstoff zuspitzen konnte. *Die zum Tode Verurteilte ist die moralische Siegerin.* In Ketten und im Untergange triumphiert sie über die, die sie äußerlich besiegt und ohne Recht gemordet hat. Mit ihrem Tode vernichtet sie Elisabeth. Um Marias Haupt hat sich am Ende der Tragödie der Märtyrerschein gewoben. Über die englische Königin aber, die sich aus persönlichen Gründen und gegen ihr besseres Gewissen zu der Vollstreckung des Todesurteils hat hinreißen lassen, die Verantwortung dafür aber scheinheilig noch auf ihre Ratgeber und Diener abzuwälzen versucht, spricht der Dichter zuletzt das Urteil durch den Mund des edlen Grafen Shrewsbury, der der Königin zwar das leibliche Leben gerettet hat, sich aber nach der Bluttat von ihr lossagt mit den Worten: „Ich habe deinen edlern Teil nicht retten können.“ – Darum, aber nicht darum allein vermag es Maria, ruhig und gefaßt in den Tod zu gehen. Und diese Todesbereitschaft, die innere Überwindung des Todes, ist das andere große Hauptmotiv der Schillerschen Tragödie, das in der andern Hauptszene des Ganzen, der Abschiedsszene des 5. Aktes, Gestalt gewinnt. Es ist freilich in dieser Form nur die höchste Spitze der Haltung, die Maria in dem ganzen Drama zur Schau trägt und der poetischen Idee nach zur Schau tragen soll. Denn diese allgemeine Idee ist die innere, die *sittliche Überwindung eines unabwendbaren Schicksals*, die Verwandlung eines Schicksals, das man notwendig erleiden muß, in eine Tat der Freiheit, in ein auch für den Betroffenen sinnvolles und bejahtes Schicksal. Maria ist nach Schillers Darstellung unrechtmäßig gefangengesetzt, aus politischen Gründen verurteilt und wird zuletzt aus rein persönlichen Motiven dem Henker ausgeliefert. Aber unschuldig jener politischen Verbrechen, deren man sie verklagt und die man zum Vorwand ihrer Vernichtung benutzt, ist sie doch nicht unschuldig überhaupt. Im Gegenteil: mit tiefer

Reue muß sie sich der Teilnahme an der Ermordung ihres Gatten schuldig bekennen, und diese Tat ist nur die schrecklichste und offenkundigste der vielen Sünden, in die sie durch die verführerische Schönheit ihres Weibtums und den Leichtsinns ihres Blutes verstrickt worden ist. Sie fühlt es selbst: ihr Menschenmaß ist voll. Und darum fühlt sie das menschliche Unrecht, das ihr zugefügt wird, in einem tieferen Sinn als himmlische Gerechtigkeit. Ihr sich freiwillig zu unterwerfen ist ihre Buße, und ihre Bußwilligkeit verwandelt das, was sie scheinbar zu vergewaltigen droht, in eine Tat ihrer sittlichen Freiheit und ein Symbol ihres menschlichen Triumphes. Wie sie sich in der Einsamkeit des Gefängnisses zur Selbsterkenntnis und zur Bußfertigkeit durchgerungen hat und nach dem Fehlschlage auch ihrer letzten irdischen Hoffnung vollends durchringt, so fühlt sie zuletzt die Hinrichtung als ihre Auferstehung.

Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edeln Seele!

Daß sie im juristischen Sinne unschuldig ihr Haupt auf den Block legen muß, das macht nicht ihre Verzweiflung, sondern grade den Triumph ihrer letzten Stunden aus. Als der Beichtiger sie fragt: „So steigst du, überzeugt von deiner Unschuld, auf das Blutgerüste?“ antwortet sie mit dem dramatischen Epigramm, das die ganze poetische Idee ihres Schicksals offenbart:

Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.

Mit dieser erhabenen Gesinnung, die *die weltliche Ungerechtigkeit als himmlische Gerechtigkeit, eine unsittliche Weltordnung grade als die sittliche* versteht, siegt sie nicht nur über ihre politische Gegnerin, sondern auch über das Schicksal.

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

Das Motiv der „*Jungfrau von Orleans*“ verhält sich zu demjenigen der Maria Stuart zunächst ganz allgemein wie das Motiv der büßenden Heiligen zu dem der büßenden Sünderin. Aber es unterscheidet sich schon äußerlich durch seine dichterische Gestaltung, die den Heldentaten der Heiligen zuvor einen beträchtlichen Teil des Ganzen einräumt, während die Sünden der Maria der Vorgeschichte der Dichtung angehören. Außerdem noch dadurch, daß das Gesamtprofil der Stuart-Tragödie eine einmalige Erhebung zeigt, dasjenige der Jungfrau dagegen die zwiefach geschwungene Linie: Erhebung, Fall und Wiedererhebung. Und schließlich ist die romantische Tragödie Schillers überhaupt nicht allein durch das Motiv der Heldin bezeichnet, da doch auch die Idee des Vaterlandes und das

Motiv einer vaterländischen Befreiung darin eine bedeutende Rolle spielen. Freilich fallen die beiden Hauptmotive äußerlich zusammen. Denn die Jungfrau ist die Trägerin der Idee des Vaterlandes und ihre Tat eben seine Befreiung von der Fremdherrschaft unrechtmäßiger Eroberer. Und doch ist das Besondere dieses ersten vaterländischen Dramas, daß darin die Befreiung auf „übernatürliche“ Weise, nicht durch den Arm beherzter Männer, sondern durch den Geist eines geheiligten Weibes erfolgt. Das Motiv des Vaterlandes wird daher zuletzt von dem Interesse für das persönliche Motiv der Heldin aufgezehrt. Stofflich eine gewaltige Haupt- und Staatsaktion mit Thronszenen, Schlachtenbildern und festlichen Aufzügen, konzentriert es sich dramatisch völlig um die Heldin, und sein Thema ist die Tragik der Heiligen, die von ihrer Sendung über die Grenze ihrer Natur hinausgetrieben wird und dadurch in einen schweren menschlichen Zwiespalt gerät, den sie nur durch Leid und Buße überwindet. – In dem Bilde ihrer Geschichte mußten Schiller von vornherein zwei große Züge entgegentreten, die sich mit zwei Grundideen seiner Lebensauffassung zu dem Hauptmotiv seiner Dichtung vereinigten: die *Weltmacht des Glaubens, des Idealismus*, des Rechts, des Göttlichen, offenbar werdend in der scheinbar „übernatürlichen“ Kraft der Heiligen, und das *tragische Los alles Großen, Edlen, Heiligen im Zusammenstoße mit der Wirklichkeit*, zum Ausdruck kommend in dem Untergange der Heiligen, die zuletzt den Scheiterhaufen hat besteigen müssen. Das erste Motiv gab Schiller einmal Gelegenheit, nicht nur den tragischen Untergang, sondern auch den heroischen Aufgang des Idealisten in vollem Glanze darzustellen, da doch in allen seinen bisherigen Stücken das Göttliche immer nur im Untergange erschienen und überhaupt in keiner seiner Gestalten rein erschienen war. Maria war eine Sünderin, Max der Idealist in Verzweiflung, Posa kein völlig reiner, Karl Moor aber überhaupt nur ein verirrter Idealist. Die Jungfrau von Orleans war Schillers erste ganz ideale Gestalt, und es war ihm offenbar eine innere Genugtuung, von ihr und seiner Dichtung sagen zu können: „Mit einer Glorie hat sie dich umgeben, dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“ Was in ihr verherrlicht wurde, war die Wundermacht des Geistes, die reine Hingabe an die Idee. Aber diese Wundermacht war für Schiller so wenig mehr ein Wunder, daß sie ihm umgekehrt als Ausdruck galt für die göttliche Gesamtstruktur der Welt, die sich tagtäglich in ähnlichen, wenn auch kleineren „Wundern“ des Idealismus offenbart. Der Glaube an sie ist nicht nur Schillers Religion, sondern auch der Glaube der Iphigenie, der ihr die Kraft zur Wahrheit gibt; er verleiht den Eidgenossen den Mut, sich gegen ihre ungerechten Bedrücker aufzulehnen, die doch unüberwindlich erscheinen. Dieser Glaube ist nicht primär der Glaube an den äußeren Erfolg, beruht vielmehr unter Ausschaltung aller Erfolgsberechnung zunächst allein auf der Überzeugung von der sittlichen Notwendigkeit der gerechten

Tat. Und der Erfolg tritt ein, nicht weil man ihn hätte glauben können, sondern weil man sich vollkommen unabhängig von ihm gemacht hat. Johanna, das schwache Weib, schöpft ihren Glauben nicht aus dem Vertrauen auf ihre Kraft, sondern aus dem unwiderstehlichen Gefühl ihrer Pflicht, und dieses Gefühl vermag sie weit über die Grenzen ihrer Kraft hinauszutreiben, wie es vor allem fähig ist, auch die andern in demselben Gefühle mit sich fortzureißen. Ein solcher Glaube versetzt nicht nur Berge, sondern sprengt auch Ketten. Er entfesselt in der menschlichen Natur geheime Kräfte, die unter gewöhnlichen Umständen gebunden sind. — Dieser Herrlichkeit des reinen Idealismus tritt nun das tragische Schicksal des Idealisten als ein zweites Motiv der Dichtung gegenüber. Aber Schiller läßt seine Heldin nicht an der Unzulänglichkeit der äußeren Welt zugrunde gehen, nicht wie der moderne irische Dichter an dem ewigen Gegensatze zwischen der Heiligen und der Kirche, sondern er entwickelt ihre Tragik aus ihr selbst, der Heiligen, die auch der Menschlichkeit ihrer Natur nicht völlig enthoben ist. Wohl hat der Mensch die Fähigkeit, in der vollkommenen Hingabe an eine große Idee seine irdische Natur weit unter sich zu lassen und das scheinbar Unmögliche zu vollbringen, wie die Jungfrau zeigt, die als tod- und verderbenbringende Amazone alle Weiblichkeit überwunden zu haben scheint. Aber solche Zustände, in denen „der Geist“ den Menschen ergreift, so sehr sie einer himmlischen Bestimmung des Menschen entsprechen, sind doch, vom Standpunkte des Lebens aus betrachtet, unnatürliche, ja krankhafte Zustände, die bei gesunden Naturen notwendig zu einer Reaktion und damit zu einem Abfall von der Höhe der Idee führen müssen. Schiller zeichnet seine Heilige als eine gesunde Natur, nicht als eine vom Geist verzerrte Heilige des Mittelalters, sondern als eine Heilige des deutschen Idealismus, deren ins „Erhabene“ hinaufgesteigter Zustand doch zuletzt auf eine „schöne Seele“, auf ein ursprüngliches Gleichgewicht zwischen Natur und Geist zurückweist. Aus diesem Gleichgewicht ihrer ländlichen Einfalt ist Johanna erst durch ihre Berufung herausgerissen worden. Und wenn der „Geist“ auch wie ein Naturzwang in ihr wirkt, nachtwandlerische Sicherheit verleihend und jedes Zwiespalts sie überhebend, so kann er doch nicht auf die Dauer die Stimme der Natur unterdrücken, die sie mit all ihrem Tun verleugnet. Schiller hat dieses ganze Problem, das ihn natürlich nicht psychologisch, sondern nur symbolisch interessierte, rational und überklar, wenn auch dramatisch wirkungsvoll, in die Form eines Gelübdes gekleidet, durch das die Jungfrau bei ihrer Berufung jeder irdischen Liebe entsagen muß. Die Heilige entsagt ihrer weiblichen Natur. Aber sie faßt damit tatsächlich nur in Worte, was sie durch Anlegung von Helm und Harnisch, durch das Ergreifen von Schwert und Fahne, durch den mörderischen Fanatismus ihrer gnadenlosen Kriegsführung faktisch tut. Nur daß in dem Gelübde zugleich das Tiefere zum Ausdruck kommt, daß die

Verleugnung alles Natürlich-Kreatürlichen, d. h. das vollkommene Hingegen-sein an die Idee, die notwendige Voraussetzung und Bedingung ihrer Kraft und ihres Erfolges ist. Nur dieser Zustand der vollkommenen „Naturentrücktheit“, der Ekstase, hat die Wundermacht, die hier verherrlicht werden soll. Jeder Rückfall in die Sterblichkeit bricht diese Kraft und macht die Heldin wieder zu einem schwachen Weibe. Dieser Rückfall in die Menschlichkeit hat aber poetisch einen doppelten Aspekt. Er bezeichnet einerseits die *Schuld* Johannas, aus der sich mit innerer Notwendigkeit ihr Sturz entwickelt, gewinnt ihr aber anderseits erst wahrhaft unsere *Sympathie*. Denn was an ihrer hohen Aufgabe gemessen als Abfall von der Idee erscheint, das ist vom Standpunkte des Lebens aus gesehen nur Wiederherstellung eines Naturzustandes, der die Heldin unter normalen Umständen nicht schuldig, sondern liebenswürdig machen würde. Hier zeigt sich eben die innere Tragik jeder Größe, der das bereits zur Schuld wird, was dem natürlichen Menschen vielleicht zur Zierde gereichen würde. Wer sich der Natur überhoben hat, für den gelten auch übernatürliche Maßstäbe, höhere Pflichten, vor denen die natürlichen Rechte der Menschlichkeit nicht Geltung haben. Wir aber, die wir im Naturzustande des Lebens verharren, empfinden grade diesen Tribut als etwas Schönes, den auch das Heilige an das Menschliche entrichtet. Wenn also die Jungfrau vor ihrem Gotte schuldig wird, so wird sie eben damit vor den Menschen schön, und unsere ganze Anteilnahme wendet sich dem tiefen Leide zu, das nur deshalb über sie verhängt wird, weil sie wieder, wenn auch nur für einen Augenblick, zu unsresgleichen wird. – Wie sich Schillers Heldin nun aus ihrem Fall zu neuer Herrlichkeit erhebt, das ist der Stuart-Tragödie so weitgehend analog, daß es sich erübrigt, darauf einzugehen. Sie reinigt sich durch Buße, und als gerechte Buße nimmt sie, wie Maria Stuart, die Ungerechtigkeit der Welt auf sich. Und nur dadurch unterscheidet sie sich von der schottischen Königin, daß sie im Bewußtsein ihrer Schuld die Ungerechtigkeit der Welt gegen sich geradezu herausfordert. Es kostete sie ein Wort, sich vor der Welt zu reinigen. Aber gerade dieses Wort spricht sie nicht aus, um durch freiwillige Leiden für ihre Schuld zu büßen und durch Buße wieder heilig zu werden. Heilig werden aber heißt, endgültig die „Natur“ zu überwinden und alles Menschlich-Kreatürliche unter sich zu lassen. Es ist also gleichbedeutend mit „Himmelfahrt“. Und diese ist darum auch kein opernhafter Abschluß der Tragödie, sondern nur das äußere Zeichen dafür, daß von Johanna nunmehr wirklich alles Irdische abgefallen und sie in das reine Reich des Ideales eingegangen ist.

„Die Braut von Messina“ und „Wilhelm Tell“ nehmen in Schillers Gesamtwerk eine besondere Stelle ein. Das zeigt sich am deutlichsten darin, daß sie beide in dem bisherigen Sinne keine „Helden“ haben, sondern daß ihre Hauptgestalten

erst durch ein zufälliges Schicksal zu Helden werden. Keiner der beiden Brüder in der Braut von Messina hat von vornherein heldische Triebe und heldische Ziele. Sie sind leidenschaftliche Jünglinge und lieben. Das ist alles. Daß sie sich vordem gehaßt und zu Beginn des Stückes miteinander versöhnt haben, gehört zwar zu den Bedingungen der Katastrophe, aber weder ihre Liebe noch ihr Haß macht sie zu Helden wie die Handlungsträger aller früheren Dramen Schillers, die alle irgend etwas Ungewöhnliches, Heldenhaftes oder auch Verbrecherisches wollen. Manuel und Cesar sind nichts als Jünglinge in der Blüte ihrer Jahre, und alles was sie auszeichnet, ihre heftige Leidenschaftlichkeit, gilt in Schillers Augen durchaus nicht als etwas Heldenhaftes, sondern lediglich als das Allzumenschliche. Diese Jünglinge interessieren uns deshalb zunächst auch keineswegs als solche, als Persönlichkeiten, sondern lediglich als Träger eines eigentümlichen Schicksals, an dem der eine von beiden schließlich zum Helden wird. Aber sie zeigen, daß jeder von uns zum Helden werden kann, wenn das Schicksal an ihn herantritt und einen Helden fordert. Die erste Rolle in dieser Tragödie spielt also das Schicksal. Das Schicksal ist es, das sie heraufbeschwört und aus dem ursprünglich gar nicht ungewöhnlichen Jüngling einen Helden macht. Nicht anders ist es im „Wilhelm Tell“. – Man hat um dieses *Schicksal* sehr viel Wesens gemacht, als ob es eine Besonderheit dieses einen Schillerdramas und eine Grille unseres Dichters sei. Tatsächlich ist es nichts als die besonders krasse Darstellung jener großen Macht, die in allen Schillerschen Dramen wie im ganzen Leben wirksam ist und nur hier einen besonders starken dichterischen Akzent bekommt: des Zufalls. „Es gibt keinen Zufall“, dieser astrologische Aberglaube Wallensteins ist keineswegs der Glaube Schillers. Vielmehr ist die Idee des Zufalls oder des Schicksals einfach damit gesetzt, daß die Natur im ganzen einer rein mechanischen Kausalität untersteht, und das heißt einer Kausalität, die ohne Beziehung ist zu den Werten des Menschenlebens, zu den Werten, die erst oberhalb der Natur durch die Vernunft entstehen. Die Natur ist nach Kant und Schiller vernunftlos, ja sie ist der Widerstand gegen die Vernunft, und eine Form dieses Widerstandes ist das, was wir „Zufall“ nennen, die Beziehungslosigkeit zwischen den auf mechanischer Kausalität beruhenden Naturvorgängen und den auf vernünftiger Kausalität beruhenden Vorgängen des Menschenlebens – eine Beziehungslosigkeit, die bewirkt, daß die Naturvorgänge mit den Interessen der Vernunft geradesogut „zusammenfallen“ wie auseinanderfallen können. Es ist nur glücklicher „Zufall“, wenn sie zusammenfallen, und ein Verhängnis, wenn sie zusammenstoßen. Ob die Interessen unseres Lebens mit dem äußeren Weltlauf kollidieren oder durch ihn eine glückliche Förderung erfahren: das ist Schicksal, der Zufall der Geburt, d. h. des zufälligen Standorts unserer Existenz. Aber dieses Schicksal ist etwas vollkommen anderes als das antike Schicksal, das,

wenn auch nicht gerade göttlich und vielleicht sogar widergöttlich, so doch jedenfalls eine dämonische Macht ist, die das künftige Los der Menschen bestimmt und dem Achill ebenso ein frühes Ende wie dem Nestor ein hohes Alter beschied. Das moderne Schicksal hat jeden dämonischen Charakter eines irgendwie in höherem Zusammenhange bedingten fatums verloren, es bedeutet nichts als den gänzlich undämonischen „blinden“ Zufall, dem weder im Guten noch im Bösen der geringste Sinn innewohnt. Hinter Schillers Schicksal stehen keine Götter. Es bedeutet nichts anderes als die unsichere Grundlage des Lebens überhaupt, das nach seinen äußeren Bedingungen einem für uns unberechenbaren System von mechanischen Naturzusammenhängen unterworfen, während es nach seiner höheren Bestimmung zur Verwirklichung der Vernunft berufen ist. Bei dieser Lage der Dinge müssen wir es hinnehmen, daß das blinde Schicksal ebensooft die vernünftigsten und wahrscheinlichsten Absichten des Lebens sinnlos durchkreuzt, wie es die unwahrscheinlichsten gelingen läßt. Dieses Schicksal ist jenseits aller Werte. Es ist nicht töricht, tückisch oder teuflisch, sondern eine bloße Tatsache. Es ist da und ergibt sich aus der natürlichen Wertblindheit der unbelebten Natur, die die Sonne aufgehen läßt über Gerechte und Ungerechte und Heilige und Sünder mit demselben Schläge vernichtet. Dieses Schicksal, das in jedem Schillerschen Drama seine selbstverständliche Rolle spielt, kann freilich Formen annehmen, die ihm den Schein einer ausgesuchten Tücke geben. Und den gewinnt es z. B. dann, wenn das, was wir fürchten, gerade durch diejenigen Maßnahmen herbeigeführt wird, die wir ergreifen, um ihm zu entgehen. Das ist das Schicksal in der „Braut von Messina“ – ein Schicksal, das uns auch im täglichen Leben, wenn auch in kleineren Dimensionen, oft genug widerfährt. Denn es beruht einfach auf der Kurzsichtigkeit des menschlichen Verstandes, auf der Ohnmacht unserer Voraussicht, die nur eine kurze Strecke und einen kleinen Kreis der unendlich verschlungenen Weltzusammenhänge zu übersehen vermag und darum niemals davor sicher ist, daß sich die Maßnahmen, die sie den Menschen ergreifen läßt, um einem drohenden Unheil aus dem Wege zu gehen, nicht gegen ihn kehren. Wer die Zukunft allzu künstlich meistern will, den ereilt am häufigsten das Verhängnis. – Zu dieser Art von Schicksal, das gerade durch die Vorsicht des Menschen herbeigeführt wird, gehört also die Voraussicht, die der Menschengeist in höherem oder geringerem Grade beständig übt, die in der Schillerschen Tragödie aber jene gesteigerte Form der über das Normale hinausgehenden „Vorausahnung“ hat, die in dem Motiv des Orakels versinnbildlicht ist. Solche Weissagungen sind nichts anderes als verstandesmäßig nicht zu begründende Witterungen der Zukunft, die sich zwar meistens als falsch erweisen, zuweilen aber auch als richtig (ohne daß damit irgend etwas bewiesen würde!), die jedenfalls auf das Handeln „abergläubischer“ Menschen häufig genug einen entscheidenden

Einfluß haben. Schillers Orakel mit seinen daraus folgenden Handlungen ist nichts anderes als eine symbolische Abkürzung dieser in den Unsicherheiten des Lebens wohlbegründeten Erfahrungstatsache. Das Orakel, empfangen wir es nun aus uns selbst oder aus fremdem Munde, ist nur das menschliche Komplement zu der Unmenschlichkeit des Schicksals, von der unser Leben sich dauernd bedroht fühlen muß. Wer so durch die Blindheit des äußeren Geschehens gefährdet ist wie der Mensch im Zusammenhange der Natur, der wird mit Notwendigkeit dazu getrieben, soweit wie irgend möglich das Dunkel der Zukunft zu lichten und den geahnten Gefahren durch „Vorsicht“ zu begegnen. Schicksal und Orakel gehören darum aufs engste zusammen. Aber beide sind nicht leere Theatermotive, sondern ernste Züge des ernstesten Lebens, das hier zunächst in seiner tragischen Naturabhängigkeit erscheint.

Aber dieser pessimistische Lebensaspekt, die Schicksalhaftigkeit unserer Existenz, gegen die wir machtlos sind, ist nur die Folie für das zweite große Hauptmotiv von Schillers Tragödie. Wir haben zwar nicht die Macht, ein unheilvolles Schicksal zu verhüten, auch wenn es unsere eigenen Leidenschaften sind, die zu seiner Vollstreckung dienen müssen; wohl aber haben wir die Macht, getanes Unheil wieder gutzumachen und es moralisch zu überwinden, indem wir der verletzten Gerechtigkeit die Sühne folgen lassen. Dem Unheil *müssen* wir seinen Lauf lassen, solange wir als natürliche Wesen handeln. Der Gerechtigkeit aber lassen wir *freiwillig* ihren Lauf, wir machen uns selbst zu Vollstreckern der Gerechtigkeit. Das Schicksal kann uns zu Mördern machen – wohl dem, dem solches Schicksal nicht begegnet! – aber es vermag uns nicht dazu zu zwingen, Mörder zu bleiben. Denn wir haben die Kraft, uns zu richten und uns durch das Gericht über die Tat zu erheben, zu der wir gezwungen wurden. Immer wieder wird eine sittliche Ordnung der Welt durch das Schicksal in Frage gestellt, das gegen diese Ordnung gleichsam anrennt mit der ganzen Gewalt des unvernünftigen Elements; aber immer aufs neue stellt sich diese Ordnung wieder her durch die im Menschen waltende Vernunft, den Geist des Rechts und durch die Stimme des Gewissens, die unser moralisches Schicksal ist. – Unter dem inneren Zwange dieser großen Idee, die sich in dem anfänglich so gar nicht ungewöhnlichen Menschen plötzlich erhebt, ihn nicht mehr losläßt und ihn zu einer Tat treibt, die das unvernünftige Schicksal zu einem vernünftigen, d. h. gerechten Ende führt, wächst Don Cesar vor unseren Augen zur höchsten sittlichen Heldengröße empor. Die Leidenschaft, die ihn ins Verderben stürzte, die Wut auf den Betrüger, für den er in der Verwirrung des Augenblicks seinen Bruder halten mußte, steigert und läutert sich unter der schrecklichen Erkenntnis des wahren Zusammenhanges zu dem leidenschaftlich hohen Rechtsgefühl, das, sowenig es sich Unrecht gefallen lassen möchte, noch weniger ein begangenes Unrecht auf sich sitzen

lassen kann. Don Cesar ist der Mörder seines Bruders geworden, und keine Macht der Erde kann ihn davon abhalten, dem Toten das Sühneopfer zu bringen, das allein imstande ist, die verletzte Weltordnung wiederherzustellen. Denn wie er mit dem Dichter glaubt:

Der Tod hat eine reinigende Kraft,
In seinem unvergänglichen Palaste
Zu echter Tugend reinem Diamant
Das Sterbliche zu läutern und die Flecken
Der mangelhaften Menschheit zu verzehren.

Das ist keine neue Idee, die Schiller hier gestaltet. Es ist die Idee der Stuart-Tragödie wie diejenige der Heiligen von Orleans. Aber wie diese Idee am Schlusse der „Braut von Messina“ gestaltet wird, das zeigt Schiller auf der Höhe eines so monumentalen Dichtertums, wie er es vielleicht nirgendwo sonst erreicht. Dieser Schluß gehört zu den ganz großen Offenbarungen der tragischen Muse. Der Widerstreit von Tod und Leben, Pflicht und Neigung hat hier so schönen und lapidaren Ausdruck gefunden, daß die moralische Notwendigkeit hier zugleich eine volle menschliche Legitimation erhält. Das Leben kann nicht höher steigen. Wie den zum Tode schon entschlossenen Cesar die Schwester endlich doch zurückholt, die auch dem unseligen Mörder des Geliebten den Zoll des schwesterlichen Mitleids nicht mehr weigern kann – „Schwester, weinst du um mich?“ – wie aber Cesar dann aus der seligen Genugtuung über diese endliche Vereinigung wenigstens in der Gemeinsamkeit des Leides das erneute Gefühl für die Pflicht zur Sühne schöpft, das ist ebenso schön wie groß, so einfach wie tief, und der Dichter bedarf nur weniger einfach-großer Worte, um uns mit dem Schicksal zu versöhnen, das – als ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft – diesen Menschen in seiner Kraft gezeigt hat, ein Held zu werden, als er es werden mußte.

Der „Tell“ unterscheidet sich von der „Jungfrau von Orleans“ durch die stärkere Betonung des Vaterlandmotivs. Obwohl es auch in der Jungfrau um die Befreiung des Vaterlandes geht, konzentriert sich, wie wir festgestellt hatten, das dramatische Interesse wesentlich um das persönliche Schicksal der Heldin, nicht um die Befreiung Frankreichs. Im Tell dagegen sammelt sich unser Interesse zwar vorübergehend gleichfalls um den Titelhelden, im ganzen aber werden wir für das Schicksal des Schweizer Volkes, besser gesagt, für seine gerechte Sache interessiert, die durch das Sonderschicksal Tells nur eine besonders deutliche Illustration erfährt. In viel höherem Maße als in der Jungfrau ist in der Tell-Dichtung das Volk der Held. Und damit rückt der Tell zugleich auf die Linie der „Braut von Messina“, von der wir ebenfalls gesagt hatten, daß uns ihre Personen

nicht als solche, sondern nur als Träger eines eigentümlichen Schicksals interessieren, das sie nicht selbst durch irgendein heldisches Wollen heraufbeschwören, sondern das über sie kommt und aus den ursprünglich ganz einfachen Menschen Helden macht. So wird auch in den friedlichen Schweizer Landleuten und ihren Führern der Held erst durch das böse Schicksal erweckt, das ihnen durch politische Bedrückung widerfährt. Wenn sie auch am Anfang schon ein Heldentum durch die Geduld beweisen, mit der sie die Schandtaten ihrer Peiniger ertragen, zu höchstem Heldentum erheben sie sich doch erst durch die Tat der Selbsthilfe, zu der sie sich in gerechter Empörung über die Verletzung ihrer Menschenrechte schließlich aufraffen. – Wenn dies die allgemeine Struktur des Dramas ist, so ergibt sich die Besonderheit seines geistigen Gehaltes aus der Tatsache, daß der rein politische Kampf hier durch und durch unter sittlichen Kategorien betrachtet wird. Das Schicksal, das die Eidgenossen erleiden, ist nicht einfach politisches Mißgeschick, sondern es ist der schändliche Triumph des Bösen. Und der menschliche Vertreter dieses Schicksals, Geßler, ist deshalb vom Dichter schlechtweg als „der Böse“ dargestellt, der gewissenlose Vertreter der Macht, die nach dem allzu wahren Worte Jakob Burckhardts immer böse ist. Die Erhebung der Eidgenossen aber, ihre Befreiung von Tyrannenmacht erscheint deshalb ebenfalls als eine von Grund auf sittliche Angelegenheit: die Erhebung des Rechts, die *Wiedereinrichtung der sittlichen Ordnung der Welt*, zu welchem Zwecke selbst ein Mord geheiligt ist, wenn er den Bösen, d. h. das, was kein Daseinsrecht besitzt, vom Erdboden vertilgt. Diese Befreiungstat hat gar nichts Revolutionäres mehr, wie es die Seele der Jugenddramen Schillers ist. Denn deren Helden empören sich zwar auch scheinbar im Namen geheiligter Menschenrechte gegen bestehende Ordnungen, im Grunde aber maskieren sie mit ihren Idealen nur ihr revolutionäres Temperament, das der Ungerechtigkeiten der Welt zu seiner Entladung durchaus bedarf. Karl Moor und Fiesco zum mindesten sind Verschwörer von Natur, und Posa selbst könnte keinen andern Lebensinhalt haben als den eines Freiheitshelden. Tell und die Eidgenossen dagegen sind von Natur so unrevolutionär, daß nur die schlimmsten Greuel ihrer Tyrannen sie zur Empörung treiben können. Und die ganze geistige Entwicklung unseres Freiheitsdichters offenbart sich darum nirgendwo deutlicher als in dem unermesslichen Abstände zwischen dem Geiste seines ersten und seines letzten vollendeten Dramas. In dem einen Falle dient die Freiheitsidee lediglich als Vorspann für eine revolutionäre Natur, die sich um jeden Preis eine Schranke suchen muß, gegen die sie sich empören kann. In dem anderen Falle hat die Freiheitstat den ganzen Ernst der sittlichen Notwendigkeit, und dem Helden wird eine Tat vom Schicksal zugewälzt, an die er auch in den geheimsten Träumen seiner Seele nie gedacht. – Schillers große Schweizer Dichtung hat aber noch eine weitere Besonderheit, die sie von allen seinen anderen

Dramen charakteristisch unterscheidet. In allen anderen Dramen nämlich triumphiert das Recht durch den Untergang des Helden. Denn die sittliche Ordnung der Welt wird durch den Helden selbst in Frage gestellt, und er selbst muß also dafür büßen. Der tragische Riß geht durch den Helden hindurch, oder aber das Schicksal entscheidet gegen ihn. Im Tell dagegen erleben wir einmal den *äußeren Triumph des Rechts* und den Sieg seines Trägers. Denn Recht und Unrecht, Unschuld und Schuld sind darin reinlich auf verschiedene Personen verteilt. Trotzdem der Held zum Mörder wird, ist alles, was er tut, durchaus nur Ausdruck seiner unerschütterlichen Rechtlichkeit. Geßler aber ist nichts anderes als die reine Verkörperung des Bösen. Und wie er dem Helden gegenüber die Rolle des Schicksals hat, ist es seine ideelle Bestimmung, wie der Drache von dem Drachentöter zernichtet zu werden. Diese klare Verteilung von Recht und Unrecht auf „Christ und Antichrist“ gibt dem Drama einen naiv-legendenhaften Charakter, der es aus der Zahl der eigentlichen „Tragödien“ Schillers charakteristisch heraushebt und ihm den besonderen Charakter eines „Volksstückes“ verleiht. Hier sehen wir einmal ganz und gar das, was der naive Mensch sich wünscht: den Sieg des Rechtsschaffenen und den Untergang des Bösen. Aber wir erleben es nicht nur als ein zufälliges Schicksal, das auch anders hätte kommen können, sondern gerade in der Wucht seiner höheren Notwendigkeit. Denn diese besteht keineswegs nur in der Idee, sondern durchaus in der Realität. Sie ist eine Kraft der Wirklichkeit, die freilich darum so wenig wie jede andere Kraft unendlich oder absolut ist, aber allerdings ebenso stark wie der Glaube an sie. Die Eidgenossen siegen über ihren soviel besser gerüsteten Tyrannen, so unwahrscheinlich es dem Klügling dünken mag, vor allem deshalb, weil sie von der sittlichen Notwendigkeit dieses Sieges bis in die letzte Faser hinein durchdrungen sind. Sie müssen siegen! „Du kannst, denn du sollst.“ Es geht, denn es muß. Aber dieses Muß hat nicht den Sinn einer physischen Notwendigkeit – weil das Gegenteil den Untergang bedeutete – sondern den eines geistigen Vertrauens auf die Kraft des Rechts. Das ist die Idee dieses Volksstückes: „Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht“ – nicht nur moralisch-ideell, so daß man die Berechtigung zum Widerstande hätte, sondern wunderbarerweise auch physisch. Denn jede Macht, die in ihrem bösen Sinn alle menschlichen und göttlichen Rechte mit Füßen tritt, beschwört, ohne es zu ahnen, so ungeheure sittliche Kräfte gegen sich herauf, daß in der Schicksalsstunde ihre Waffen zerbrechen und die Nemesis über sie hereinbricht. Das ist Schillers Glaube, dem er zehn Jahre vor dem deutschen Befreiungskriege im Tell einen ahnungsvoll prophetischen Ausdruck verliehen hat.

DRITTES KAPITEL

DAS IDEAL DER SCHÖNHEIT

I. DIE IDEE DER SCHÖNEN HUMANITÄT

I

Wenn wir das geistesgeschichtliche Ergebnis der ersten beiden Kapitel zusammenfassen, um es in seiner Bedeutung für den Gang der Ideengeschichte zu würdigen, dann kommen wir damit zurück auf das, was bereits in der Einleitung zum Gesamtwerke vorweggenommen worden ist. Denn was wir bisher behandelt haben ist nichts anderes als die Stufe der Frühklassik gewesen, was freilich zugleich besagt, daß der Begriff der Frühklassik hier in einem völlig überzeitlichen Sinne Geltung hat. Und die Frühklassik erschien uns (vgl. Bd. I, S. 50f.) gekennzeichnet durch ihren ausgesprochen ethischen Geist. Im Gegensatz zu der leidenschaftlichen Hingabe an die Natur in Sturm und Drang vollzieht sich in der Frühklassik die Wendung zu einem erneuten Kultus der Vernunft. Die Frühklassik bezeichnet nach dem bewußten Amoralismus von Sturm und Drang das Erwachen des sittlichen Bewußtseins, und zwar eines neuen sittlichen Bewußtseins, das, wenn es auch nur die alten Ideale christlich-germanischer Gesittung wieder in sich entdeckt, diese doch mit einer sehr viel tieferen Begründung und sehr viel reinerem Idealismus in sich erneuert. — In dieser Entwicklung bedeuten nun Naturidealismus und Vernunftidealismus nicht nur zwei verschiedene Formen, sondern auch zwei verschiedene Stufen. Sie unterscheiden sich nicht nur in charakteristischer Weise *von einander*, sondern befinden sich auch in verschieden weitem Abstände von dem Ausgangspunkte der Goethezeit, dem Naturideal von Sturm und Drang. Der Naturidealismus Herder-Goethes aber ist derjenige, der als die unmittelbare Fortsetzung von Sturm und Drang diesem wesentlich näher steht, was für den Einsichtigen, der einen Blick für die Ausschwingungen der Geschichte hat, die Vermutung nahelegt, daß grade diese gemäßigte Form des sittlichen Idealismus nach seiner dazwischenliegenden Überspannung durch den Vernunftidealismus Kants die größere Zukunft hat. Mit dem Gegensatze zwischen dem sittlichen Idealismus beider Richtungen aber verhält es sich folgendermaßen: der Naturidealismus behauptet die „Natürlichkeit“ der Vernunft, der Vernunftidealismus aber theoretisch ihre „Übernatürlichkeit“ und praktisch ihre „Widernatürlichkeit“. Für Herder und Goethe kommt die Natur von sich aus kraft ihrer

„Natur“ zur Vernunft. Ihre Weltanschauung ist evolutionistisch, und der Mensch, das zur Vernunft bestimmte und befähigte Wesen, ist nur die letzte Steigerung der Natur, in der die ihr immanente Vernunft in der Form des Bewußtseins und der Freiheit in Erscheinung tritt. Für Kant aber ist die Vernunft kein natürliches, sondern ein metaphysisches, ein übernatürliches Prinzip, das die Natur erst schafft und ihr das Gesetz seines Wesens aufoktroziert. Zwischen Vernunft und Natur also gibt es keinen gleitenden Übergang, sondern nur einen unüberbrückbaren Gegensatz. Während die Sittlichkeit für Herder und Goethe daher zwar nicht schlechthin Natur, aber doch etwas Natürliches, d. h. aus der Natur Entwickelbares ist, wird sie für Kant und den kantischen Schiller durchaus zu etwas Widernatürlichem. Für den einen ist sie die letzte Blüte der Natur, für den andern die Unterwerfung der Natur. Für Herder tritt in der Vernunft des Menschen der wahre Geist der Natur allmählich hervor. Für Kant dagegen tritt mit dem Siege der Vernunft die Natur vollkommen zurück. Beide Formen des sittlichen Idealismus stehen deshalb zwar im Gegensatze zu dem Amoralismus von Sturm und Drang, der neben dem Rechte der Vernunft das sittliche Recht der natürlichen Triebe behauptet. Aber es liegt nach dem Gesagten auf der Hand, daß dieser Gegensatz erst bei Kant seine volle Schärfe erhält. Und darum ist es auch erst die Kantische Ethik, die die Gegenbewegung hervorruft. Der Geist dieser Gegenbewegung aber ist nichts anderes als der Geist von Sturm und Drang. Denn wenn der Sinn der Frühklassik auch in der *Entwicklung* des Sturm-und-Drang-Geistes besteht, so doch eben in der Entwicklung des *Sturm-und-Drang*-Geistes, der als solcher durchaus nicht preisgegeben wird, sondern nur sich selber tiefer zum Bewußtsein kommt.

Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß der Naturalismus von Sturm und Drang auf dem Glauben an die immanente Vernunft der Natur beruht. Vor allem aber das Leben hat für den Sturm und Drang den Charakter der natürlichen, d. h. unbewußten Vernunft. Das Leben hat darum das eingeborene Ideal der Einheit, der Totalität, der Harmonie. Es ist trotz der in ihm wirkenden Gegensätze zuletzt etwas Ganzes. Und wahres Leben gibt es nur dort, wo die Ganzheit des Lebens zu ihrem Rechte kommt. – Diese Vorstellungen waren durch die Entwicklung zur Frühklassik, die eben die Gegensätzlichkeiten innerhalb des Lebens, die Rangordnung seiner Werte zum Bewußtsein gebracht hatte, zurückgedrängt, wenn nicht gar erschüttert worden. Aber sie waren darum nicht verloren gegangen. Und sie waren es, aus denen heraus die Reaktion gegen die Kantische Ethik, die *Gegenbewegung gegen die einseitige Moralisierung des Humanitätsideals*, erfolgte. So erhaben das Ideal war, zu dem sich der sittliche Idealismus der Frühklassik erhoben hatte, es war so wenig letzgens befriedigend, daß es umgekehrt das Leben mit einer neuen und tiefen Fragwürdigkeit umgab. Unerträglich

schien es, daß dem Menschen „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden“ immer nur „die bange Wahl“ bleiben sollte. Widernatürlich war es, daß dem Menschen etwas zugemutet wurde, was zwar seinen Geist, aber nicht seine Natur befriedigte, diese Natur, mit der sich der Geist nun einmal verbunden hatte. Eine Überspannung der Rechte des Geistes war es, daß der Natur alle Rechte genommen werden sollten. Wenn man sich auf den Standpunkt des *Lebens* stellte, so war das Humanitätsideal mit dem Ideal des sittlichen Idealismus zweifellos nicht erschöpft. Und im Gegensatze zu dem *Philosophen*, der zunächst kein anderes Ziel hatte, als das Wesen der Sittlichkeit zu bestimmen, nicht aber die Bedeutung der Sittlichkeit im Gesamtzusammenhange des Lebens, wollten die deutschen *Dichter* sich auf den Standpunkt des Lebens stellen. Was sie suchten war eine wahre Norm des Lebens, ein Humanitätsideal, nicht nur eine Regel für den trotz seiner Häufigkeit doch letzten Grundes abnormen Fall eines unlösbar gewordenen Konfliktes zwischen den Gegensätzen des Lebens.

Eine sittliche Tat im Sinne der Kantischen Ethik wird von uns nur in Ausnahmefällen des Lebens verlangt. Denn es wäre schlimm um das Leben bestellt, wenn auch nur der größere Teil dessen, was wir tun, im Gegensatze zu unserer Neigung stünde. Tatsächlich handeln wir größtenteils aus Trieb, und auch Kant ist so weit davon entfernt, jede triebartige Handlung zu untersagen, daß er in Wahrheit nur die moralische Indifferenz solchen Handelns behauptet hat. Folglich umfaßt aber das Gebiet des spezifisch sittlichen Handelns nur einen sehr geringen Teil des menschlichen Lebens, und es bleibt deshalb ein weiter Spielraum für andersartige Ideale. Die sittliche Tat ist zwar die unter bestimmten Umständen höchste Form des Menschenlebens und diejenige, in der die ganz spezielle Würde seines Wesens so rein wie nirgend in die Erscheinung tritt. Aber wie sie uns nur abgefordert wird in den großen Grenzfällen des Lebens, die die Wirklichkeit zwar ständig berührt, die aber darum doch keineswegs als die wahre Norm des Lebens zu betrachten sind, so muß als die eigentliche Norm durchaus der Zustand gelten, der *nicht den Konflikt, sondern die Harmonie der Lebensgegensätze* zur Voraussetzung hat. Denn zum mindesten dieses Glaubens waren unsere Klassiker, daß die großen Gegensätze des Lebens, heißen sie nun Pflicht und Neigung, Freiheit und Schicksal, Geist und Körper oder wie auch immer, ebensogut harmonieren wie kollidieren können. Und wenn der Zusammenstoß der großen Mächte den Menschen auch zu dem Höchsten vermag, dessen er fähig ist, zum Siege des Geistes über die Natur, die Harmonie zwischen ihnen erschien darum doch als das „normalere“ Ideal. Das Höchste ist nie das Normale, aber das Normale ist eigentlich das Höchste. In demselben Maße, wie sich darum der sittliche Idealismus der Frühklassik entwickelte und durch die Kantische Philosophie immer höher steigerte, entwickelte sich daneben, erst im stillen und dann immer

offenbarer, ein anderes und ebenso bedeutsames Lebensideal, das wir nun im Gegensatz zu dem *Erhabenheitsideal* des *sittlichen* Idealismus das *Schönheitsideal* des *ästhetischen* Idealismus nennen können.

Beide Ideale unterscheiden sich nicht inhaltlich voneinander. Jedes von ihnen fordert von uns, dasjenige zu tun, was wir sollen. Und wir sollen dasjenige, was wir vor Gott oder der Weltvernunft verantworten zu können glauben. Aber sie unterscheiden sich nach dem seelischen Zustande, in dem wir das Gesollte vollziehen und unserer Pflicht gehorchen. Im Zustande, den Kant als Sittlichkeit bezeichnet, handeln wir lediglich im Bewußtsein unserer Pflicht, wobei auf die Begriffe Bewußtsein und Pflicht ein gleich starker Ton zu liegen kommt. Wir handeln sowohl mit klarem Zielbewußtsein als auch mit dem zugleich befriedigenden wie unbefriedigenden Gefühl, unserer Natur, die eigentlich etwas anderes verlangt, das Verlangte dennoch abzurufen. Im Zustande aber, dem die Klassik das Prädikat der Schönheit zuerkennt, handeln wir recht von Natur, d. h. sowohl aus natürlichem Trieb als auch ohne klares Bewußtsein. Freilich darf die schöne Handlung nicht etwa mit einer bloß legalen Handlungsweise verwechselt werden. Nicht die äußere und zufällige Übereinstimmung einer Handlung mit dem Sittengesetz macht sie bereits dazu, sondern die natürliche Neigung des Handelnden zu dem Inhalte seiner Pflicht. Die Übereinstimmung zwischen Neigung und Pflicht, zwischen individuellem Trieb und überpersönlichem Gesetz darf keine Täuschung sein, sondern muß auf innerer Wahrheit beruhen. Sie muß *in der inneren Gesetzmäßigkeit der handelnden Person begründet* sein, die von Natur aus gar nicht anders als gesetzmäßig handeln kann, weil sie den natürlichen Trieb zum Gesetzmäßigen besitzt. Dieses Wort kann freilich in dem einfachen wie in dem doppelten Sinne verstanden werden, so daß sich daraus verschiedene Stufen der Schönheit ergeben. Die unterste Stufe besteht in einer „recht-beschaffenen“ Handlung, die deshalb gern vollzogen wird, weil sie den Menschen durch ihren Inhalt persönlich befriedigt. Sie ist das Zeichen einer nur tatsächlichen, wenn auch durchaus nicht zufälligen Übereinstimmung zwischen dem objektiven Gesetze und den subjektiven Wünschen und vermag durchaus die natürliche Gesetzmäßigkeit des Handelnden auf diesem einen beschränkten Gebiete zu beweisen. Die höchste Stufe dagegen bezeichnet eine recht-beschaffene Handlung, die deshalb gern vollzogen wird, weil sie recht beschaffen ist, d. h. weil es dem Handelnden ein inneres Bedürfnis ist, rechtschaffen zu handeln. Sie ist durchaus nicht gegen seine Natur. Der Handelnde braucht sie sich nicht abzurufen, wie der Pflichtmensch Kantischer Prägung. Sie gewährt ihm volle Befriedigung. Er tut sie mit Liebe und aus Liebe: aus innerem Durchdrungensein von der Schönheit des Gesetzes. Mit einem Worte: Diese Handlung ist schön, weil sie *aus dem Gefühl für die Schönheit des Gesetzlichen* entspringt. Das Gesetz ist nicht mehr, wie

für Kant, das Widernatürliche, sondern das Natürliche, nicht nur dasjenige, was wir „müssen“, sondern was wir wollen – wollen, weil es das Schöne ist, das Naturgemäße, das darum auch mit unserer Natur innerlich übereinstimmt. Auch dieses Lebensideal ist also ein völlig idealistisches Ideal. Es wächst zwar aus dem natürlichen Leben und damit aus den natürlichen Trieben heraus, die es überall da sanktioniert, wo sie mit dem objektiven Gesetze, sei es nun Sitte, Sittlichkeit, Recht oder Religion, übereinstimmen; aber es erhebt sich bis zu dem Punkte völliger Reinheit, wo als Grund für die faktische Übereinstimmung zwischen Trieb und Gesetz die natürliche Liebe zum Gesetzlichen oder, was dasselbe ist, das Gefühl für die Schönheit des Gesetzmäßigen betrachtet werden kann. Dieses Gefühl für die Schönheit des „Normalen“ ist keineswegs, wie die Kantische Ethik zu glauben verführt, ein seltener Fall, sondern umgekehrt das Gewöhnliche. Denn was könnte die Welt anders im Bann ihrer gesetzlichen Grenzen halten als das natürliche Gefühl ihrer Geschöpfe für das naturgemäße Gesetz? Wenn die Ordnung der Welt nicht letzten Grundes in dem Gesetzlichkeitsgefühl ihrer Geschöpfe, in der Liebe zum Gesetzmäßigen begründet wäre: eine Weltpolizei würde diese Ordnung nicht gewährleisten können. – So kommt die deutsche Geistesgeschichte mit dem Humanitätsideal der Schönheit auf höherer Stufe tatsächlich auf jenen letzten Glauben des Naturidealismus zurück, daß trotz ihrer Gegensätzlichkeit Vernunft und Natur doch eine Einheit sind und darum auch nach ihrer Entzweiung den Trieb haben, sich wieder zu vereinigen. So sehr das Leben sich in Gegensätzen entwirkt, seine Grundlage ist die Einheit dieser Gegensätze, ohne die es überhaupt nicht existieren könnte.

Dieses Gefühl der Einheit des Lebens war das Grundgefühl von Sturm und Drang gewesen. Zu diesem Gefühl bekennt die Hochklassik sich wieder. Und nicht nur ihre Dichtung kommt damit auf erhöhter Stufe zurück auf die Verherrlichung jener naiv-harmonischen Geschöpfe, die schon der charakteristische Gegenstand von Sturm und Drang gewesen waren, sondern auch ihre Philosophie stellt noch einmal und mit dem Gefühl, sie endlich lösen zu können, die große Frage Rousseaus nach der Entzweiung von Natur und Geist und findet nun in der *Idee des „zur zweiten Natur“ gewordenen Geistes* die geniale Lösung der geistesgeschichtlichen Schicksalsfrage. Wie das Schönheitsideal als solches eine Skala bildet von der naiven Übereinstimmung mit dem Gesetze bis zu dem sublimen Gefühl für die Schönheit des Gesetzlichen, so läßt sich diese Skala auch verstehen als ein Entwicklungsprozeß, der mit der ursprünglichen naiven Einheit von Natur und Geist beginnt und über ihre vorübergehende Trennung zu einer schließlichen Wiedervereinigung dadurch führt, daß die Natur, die ursprünglich einmal unbewußt dem Gesetze ihres natürlichen Geistes gehorchte, auf dem Wege des zum Bewußtsein erwachten Geistes die Schönheit, d. h. die Naturgemäßheit des Ge-

setzes begreift. Die Natur, die ehemals mit dem Geiste natürlich verbunden gewesen ist, bekennt sich nunmehr bewußt zum Geiste als zu demjenigen, der ihre wahre Seele ist. Der Geist aber, von der Natur bekannt, hört damit auf, Geist zu sein. Er wird wieder Natur – zur „zweiten Natur“. „Nehmt die Gottheit auf in euren Willen, und sie steigt von ihrem Weltenthron.“ Nicht mehr, wie Rousseau gemeint hat, soll der Geist zur Natur zurückkehren, um mit ihr wiedervereint zu sein, sondern die Natur soll den Geist einholen, der sich zuletzt als ihr eigener Geist erweist.

Um die Leistung der Klassik auch an diesem Punkte nicht zu überschätzen, ist es wichtig, sich daran zu erinnern, daß das klassische Ideal eines naturgemäßen Lebens, das zugleich das geistgemäße ist und in welchem sich folglich Natur und Vernunft im Einklang befinden, als solches so wenig etwas grundsätzlich Neues ist, daß es wie alles schlechtweg Gesunde umgekehrt als ein ewiges und darum ewig dagewesenes und ewig wiederkehrendes Ideal betrachtet werden muß. Es hat darum auch nur wenig Sinn, auf jene zahllosen Vorgänger hinzuweisen, die schon vor den Klassikern die Harmonie der natürlichen Gegensätze, das Gleichgewicht zwischen Natur und Geist als das wahre Ideal des Lebens betrachtet haben. Denn was die Leistung der deutschen Hochklassik ausmacht, das ist, daß sie diesem ewigen Ideal eine Tiefe der Begründung und dadurch eine Höhe menschlichen Adels verliehen hat, die dieses Ideal selbst da nicht hatte, wo die Klassiker es am höchsten verkörpert glaubten: in der Antike. Dieses menschlich schwer errungene, geistig tief durchdachte Ideal strahlte vielmehr seinen neuen Adel auch auf jenes alte geschichtliche Phänomen aus, das die Klassiker als die historische Bürgschaft ihrer Ideale betrachten zu dürfen glaubten. Sie erst meinten, den Lebenssinn des antiken Menschen richtig verstanden zu haben. Die *Schönheit* war dieser Lebenssinn. Aber darum liehen sie ohne Bedenken, und kaum daß sie es merkten, ihre Ideen von Schönheit dem antiken Menschen und benutzten die Gestalt des Griechen, um demjenigen Gestalt zu leihen, was sie als ihr höchstes Menschenideal empfanden. Ihr Hellenismus, dieser wichtige Zug der deutschen Hochklassik, ist daher nichts anderes als die natürliche Vorliebe für ein historisches Phänomen, in das sie ihr eigenes Ideal der Schönheit hineinge-
sehen hatten, um sich mit innerster Genugtuung darin wiederzufinden.

2

In dieser Entwicklung des deutschen Lebensideals von der sittlichen Humanität der Frühklassik zur Idee der ästhetischen Humanität, in der das Wesen der Hochklassik besteht, hat *Schiller* die führende Rolle gespielt. Er ist ihr eigentlicher

Theoretiker, ihr Philosoph. Er hat das entscheidende Bewußtsein von dem hier zu lösenden Problem gehabt. Und er hat es deshalb im besonderen Maße haben können, weil dies Problem der Zeit zugleich das Problem seines eigenen Lebens war, das geradezu auf dem ewigen Widerstreite zwischen den beiden Idealen, auf dem Widerstreit zwischen „Anmut und Würde“ gegründet war. Neben dem Heldenideal, das Schiller in seinen Dramen gestaltete, erst dem Ideal des natürlichen, dann des sittlichen Helden, wohnte in seiner Brust das tiefe Verlangen nach einer Lebensform, in der der Gegensatz zwischen „Sinnenglück und Seelenfrieden“ zu schönem Ausgleich gekommen ist. Hinter dem Ideal der Tugend erschien ihm als etwas noch Vollkommeneres das Ideal der Schönheit, in dem nicht nur der Geist, sondern auch die Natur zu ihrem Rechte kommt. Denn so sehr Schiller unter der Forderung seines heroischen Geistes stand, so sehr fühlte er sich als „Natur“, und es genügte ihm nicht eine Befriedigung des Geistes, die mit dem Verzicht auf die Natur erkaufte werden mußte.

Er fühlte darin freilich nur als Mensch seines ganzen Jahrhunderts, ja der gesamten abendländischen Menschheit seit ihrer christlichen „Bekehrung“. Denn immer schon hatten in der Geschichte der Lebensauffassung zwei entgegengesetzte Ideale miteinander gerungen: das heidnische und das christliche, das weltliche und das geistliche, das irdische und das himmlische, das natürliche und das übernatürliche. Und so oft die eine der beiden Parteien den Sieg davongetragen zu haben schien, so oft war der Pendelschlag der Geschichte nach der entgegengesetzten Seite zurückgewichen, und als die tiefste Sehnsucht lebte deshalb in der Brust der abendländischen Menschheit die Idee einer Synthese dieser beiden entgegengesetzten Ideale, die Idee einer Harmonie zwischen Leib und Seele, Natur und Geist, Welt und Gott, durch die man sich von der qualvollen Spannung befreit fühlen konnte. Im 18. Jahrhundert aber war diese Spannung zu besonderer Stärke angewachsen, und es war das äußerlich schon dadurch zum Ausdruck gekommen, daß immerzu die entgegengesetzten Ideale sehr machtvolle Verkörperungen und Anwälte gefunden hatten: Haller und Hagedorn, Klopstock und Wieland, Kant und Herder. Und nichts anderes war schließlich auch der Gegensatz zwischen Vernunftidealismus und Naturidealismus gewesen, der Gegensatz, kann man auch sagen, zwischen Dualismus und Monismus. Und dieser Gegensatz war dem jungen Schiller nicht nur deshalb so energisch zum Bewußtsein gekommen, weil er selber beides in sich trug, sondern weil ihm beides auch von zwei mächtigen Vorbildern entgegengetragen wurde, von denen er sich gleichermaßen angezogen und in entgegengesetzter Weise beeindruckt fühlte: Kant und Goethe. Hin und her gerissen zwischen diesen beiden großen Lebensmächten, von denen jede an eine Stimme in seinem Inneren appellieren konnte, mußte Schiller mit innerster Notwendigkeit dazu gedrängt werden, sich mit beiden aus-

einanderzusetzen. Und wie er mit Kant in der ersten größeren philosophischen Abhandlung „Über Anmut und Würde“ um das wahre Ideal des Menschen rang, so rang er in der letzten großen Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ mit Goethe um das wahre Ideal des Dichters. Ja er bekämpfte dabei in beiden Fällen mit den Waffen des einen die Waffen des anderen, mit Goethe Kant, mit Kant aber Goethe. Und das, was ihm vorschwebte, war eben die Idee der großen Synthese, die vielleicht nur eine ideale Forderung, aber doch eine Forderung war, die als regulatives Prinzip im Auge zu behalten die Menschheit niemals vergessen sollte.

Der Weg von Schillers Gedankenarbeit beginnt mit einer Spekulation über das *Wesen der Schönheit*. Er beginnt scheinbar in höchster Abstraktheit. Aber hinter dieser scheinbar so abstrakten Frage stehen sehr lebenskräftige und aktuelle Motive, die es durchaus begreiflich erscheinen lassen, daß Schillers Gedankenarbeit gerade hier beginnt. Erstens stand Schiller als Künstler zu dieser Frage in einer sehr natürlichen Beziehung, und die Frage nach dem Wesen der Schönheit war für ihn zugleich die Frage nach dem Wesen der wahren Kunst – eine Gleichsetzung, die freilich nur für den klassischen Künstler innere Notwendigkeit besitzt. Zweitens stand diese Frage durch die „Kritik der Urteilskraft“ eben im Mittelpunkt der Diskussion, ja sie forderte zu besonderem Nachdenken heraus, da Kant nach Schillers Meinung eine offenbare Lücke in seiner ästhetischen Theorie gelassen hatte. Diese Lücke war das Problem der „objektiven“ Schönheit, dessen Vorhandensein Kant überhaupt geleugnet zu haben schien. Und Schiller hatte den starken Trieb, gerade dieses noch ungelöste und für ihn als Künstler doch so wichtige Problem in Angriff zu nehmen. Das Wichtigste aber war das Dritte, nämlich Schillers unmittelbarer Instinkt, daß in dem Problem der Schönheit irgendwie überhaupt das letzte Problem seines Lebens, der Schlüssel liege für seine im Werden begriffene neue Weltanschauung. Sich über das Wesen der Schönheit Klarheit zu verschaffen trieb ihn aber außerdem und letztens der dunkle und sehr begreifliche Drang, der Kunst, der er sein Leben gewidmet hatte, eine möglichst hohe Bestimmung, ja die höchste Würde im Zusammenhange der Kultur und des Lebens zu sichern. War die Kunst mit dem Wesen der Schönheit engstens verbunden, so mußte sie eine um so tiefere Bedeutung bekommen, je mehr die Schönheit auch für das Leben eine fundamentale Bedeutung hatte, je mehr sie sich nicht allein als ein künstlerisches, sondern als ein *Weltprinzip* erwies. Und so stehen charakteristischerweise Schillers Spekulationen über die Schönheit von vornherein unter der Tendenz, die Schönheit nicht allein im Bezirke der Kunst, sondern sie im ganzen Leben zu suchen und ebensogut die moralische Schönheit wie die Kunst-Schönheit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen. Von vornherein ist für Schiller Schönheit nicht

allein ein Phänomen aus der Sphäre der Kunst, sondern durchaus ein Weltprinzip, wie es ehemals für ihn die Liebe war (vgl. Bd. II, S. 33 ff.). Aber freilich, da sie irgendwie eine besondere Beziehung zu allem Künstlerischen hatte, so hatte auch die Kunst offenbar eine bevorzugte Stellung im Zusammenhange der menschlichen Kultur. Sie war ein Erziehungsmittel zu ihr, und neben der sittlichen Erziehung ließ sich vielleicht eine ästhetische Erziehung denken, die durch die Schönheit zur Schönheit, d. h. durch wahrhafte Kunst zu wahrhaftem Leben führte.

Das Urideal Schillers ist die Idee der Freiheit. Sie ist die innerste Forderung seines Wesens. Und demgemäß ist *auch die Schönheit für Schiller nur eine besondere Form der Freiheit*, und zwar jenes *Optimum der Freiheit*, das dann entsteht, wenn nicht nur der Geist, sondern auch die Natur und beide in einem und demselben Akte Freiheit haben. Von vornherein weist diese Vorstellung auf den Dualismus hin, der überall die Grundlage nicht nur der Schillerschen, sondern auch der Kantischen Philosophie ist. Aber sie läßt auch das Motiv durchblicken, das Schiller zu seiner Akzentverlegung innerhalb der Kantischen Gedankenwelt bewegt. Denn in der Schönheitsidee nimmt Schiller *Freiheitsrechte für die Natur* in Anspruch, die ihr die Kantischen Ideale niemals zugebilligt hatten. In der Schönheitsidee wirft Schiller sich im Gegensatze zu der Naturfeindlichkeit des Kantischen Sittlichkeitsbegriffs zum Anwalt der Natur auf, und er postuliert eine Freiheit, als deren Träger nicht mehr wie bei Kant der reine Geist, der vernünftige Wille, sondern der natürliche Mensch in der Dualität seines Wesens erscheint. Zu dieser Forderung aber führte mit einer gewissen Notwendigkeit die eigentümliche Paradoxie des Kantischen Freiheitsbegriffs, der genau *das* Freiheit zu nennen beliebte, was der natürliche Mensch als Zwang empfand. Freiheit war nach Kant die Unterwerfung unter das Sittengesetz. Denn die eigentliche Tat der Freiheit, der sittliche Akt, erfolgt ja gerade dann und nur dann, wenn der Mensch aus Pflicht seine natürliche Neigung besiegt, wenn er aus der Freiheit des Geistes heraus seiner Natur Zwang antut. Und so sehr wie die sittliche Befriedigung mit einem Gefühl der inneren Freiheit verbunden ist, ist sie doch nicht weniger auch mit dem Gefühl der Gewaltsamkeit verknüpft, mit dem Gefühl, daß hier eine Weltmacht über die andere triumphiert. Die Freiheit ist hier so ausschließlich eine Freiheit des Geistes, der absoluten Vernunft, daß für die Natur auch kein Schein von Freiheit übrigbleibt. „Bestimme dich aus dir selbst“, dieses Kantische Wort, das Schiller so aus der Seele gesprochen war, bedeutet psychologisch beinahe das Gegenteil von dem, was es zu sagen scheint. Es bedeutet keineswegs: Bestimme dich aus *dir* selbst, sondern unter Auslöschung deiner persönlichen Interessen nur nach jenem allgemeinen Vernunftgesetz, das freilich auch die allgemeinste Form deines Wesens ist. Unsere Bestimmung ist in diesem

Punkte so wenig etwas wahrhaft Persönliches, daß sie im Gegenteil so unpersönlich wie möglich ist. Nicht: bestimme dich aus „*dir selbst*“, sondern: tue deine Pflicht, indem du „*dich selbst*“ verleugnest. Und nur darin besteht die „Freiheit“ des sittlichen Menschen, daß er sich zu diesem Selbstmorde seiner Person freiwillig, eben aus der Freiheit des Geistes heraus entscheiden kann. Aber so sehr Schiller auf der einen Seite von der Erhabenheit dieser Kantischen Freiheitsidee überzeugt war, so wenig war er doch völlig von ihr befriedigt. Er vermochte nicht zuzugeben, daß nur der Geist, die Vernunft jenes Recht auf Freiheit habe, das gleichsam die Mitgift seiner metaphysischen Herkunft war. Bei aller Größe vermißte er doch die Schönheit an einem Menschen, der alles seiner Natur erst abzurufen hatte, was die Vernunft von ihm verlangte. Bei allem Glücke in dem Gefühl der letzt-hinigen Freiheit gegenüber dem Schicksal, der Freiheit, sich über die eigene Kreatürlichkeit erheben, „sich selbst“ überwinden zu können, schien ihm doch das nicht eine vollkommene Freiheit zu sein, was so mit einem Gewaltakte gegen die eigene Natur verbunden war. Wahrhaft und vollkommen frei erschien der Mensch ihm vielmehr erst dann, wenn er *frei von dem Widerstreite* seiner beiden Naturen war. Von diesem Widerstreite aber ist er befreit, wenn Natur und Geist ungezwungen dasselbe wollen, wenn beide Parteien gleichsam an einem Strange ziehen, d. h. wenn wir „von Natur“ bereits dasjenige wollen, was wir aus der Freiheit unserer Vernunft heraus wollen sollen. Diese Freiheit nach beiden Seiten, die Freiheit für beide Parteien ist offenbar vom Standpunkte der Freiheitsidee mehr als die einseitige Freiheit des sittlichen Menschen. Und diese doppelseitige Freiheit ist es nun, für die Schiller den Begriff der Schönheit in Anspruch nimmt. *Schönheit ist Freiheit nach beiden Seiten*, ist innere Übereinstimmung von Natur und Geist, Trieb und Pflicht, Stoff und Form. Schönheit ist das Gegenteil von Gewaltsamkeit, Strenge, Unterdrückung, aber auch das Gegenteil von Anarchie, von Willkür und Gesetzlosigkeit. *Schönheit ist vielmehr die ungezwungene Erfüllung des Gesetzes.*

Schiller hat sich diese Idee der Schönheit zuerst an äußeren Naturerscheinungen klarzumachen versucht. Er entwickelte sie seinem Freunde Körner in den Briefen vom Januar und Februar 1793, die man „*Kallias-Briefe*“ genannt hat deshalb, weil sie den Entwurf zu einer nie zur Ausführung gekommenen Abhandlung Schillers darstellen, die Schiller „Kallias oder die Schönheit“ nennen wollte. Hier definiert Schiller die Schönheit als „*Freiheit in der Erscheinung*“ bzw., da es nach Kantischer Anschauung wirkliche Freiheit in der Erscheinungswelt nicht geben kann, scheinbare Freiheit, Schein von Freiheit. Freiheit aber ist Autonomie, ist Selbstbestimmung, und ein Schein von Freiheit wird uns in der Erscheinungswelt daher entgegentreten, wenn wir von einem Naturgegenstande den Eindruck

haben, daß er, so wie er uns erscheint, der Ausdruck reiner Naturbestimmung ist. Wenn Schönheit sichtbare Freiheit ist, dann muß es eben die Natur sein, die uns als Freiheit erscheint bzw. der wir den Schein der Freiheit leihen. Schönheit und Sittlichkeit sind somit analoge Dinge. Ihr beider gemeinsames Wesen ist Freiheit. Allein in dem einen Falle handelt es sich um die Freiheit der Vernunft, in dem anderen Falle um die Freiheit der Natur. „Handelt also ein Vernunftwesen, so muß es aus reiner Vernunft handeln, wenn es reine Selbstbestimmung zeigen soll. Handelt ein bloßes Naturwesen, so muß es aus reiner Natur handeln, wenn es reine Selbstbestimmung zeigen soll. Denn das Selbst des Vernunftwesens ist Vernunft, das Selbst des Naturwesens ist Natur“ (an Körner 8. 11. 1793). Das Höchste, was wir uns denken, und das Größte, was wir erleben können, ist Selbstbestimmung. „Diese große Idee der Selbstbestimmung strahlt uns aus gewissen Erscheinungen der Natur zurück, und diese nennen wir Schönheit“ (an Körner 18. 11. 1793).

Bis zu diesem Punkte scheint Schillers Schönheitstheorie nun nichts anderes als die Übertragung der Freiheitsidee auf die Natur zu sein. Und sie scheint zu lauten: Schönheit ist scheinbare Freiheit, scheinbare Selbstbestimmung in der Natur, innere Notwendigkeit der Form. Der entscheidende Gedanke, daß Schönheit in einer glücklichen Harmonie von Vernunft und Natur bestehe, bleibt also zunächst noch unentwickelt. Aber er kommt sogleich zum Vorschein, als Schiller nicht mehr allein die Schönheit eines bloßen Naturwesens, sondern auch die eines *vernünftigen* Naturwesens, eben die Charakterschönheit des Menschen ins Auge faßt. Da kommt es zu dem Gedanken, den er an einer moralischen Fabel erläutert, daß man von *Charakterschönheit* erst reden könne, wo dem Menschen „die Pflicht zur Natur geworden ist“. Und er fügt hinzu: „Offenbar hat die Gewalt, welche die praktische Vernunft bei moralischen Willensbestimmungen gegen unsere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes, etwas Peinliches in der Erscheinung. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang sehen, auch nicht, wenn die Vernunft selbst ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir respektiert wissen, weil wir ‚jedes Wesen in der ästhetischen Beurteilung als einen Selbstzweck‘ betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchste ist, eckelt (empört), daß etwas dem anderen aufgeopfert werden und zum Mittel dienen soll. Daher kann eine moralische Handlung niemals schön sein, wenn wir der Operation zusehen, wodurch sie der Sinnlichkeit abgeängstigt wird. Unsere sinnliche Natur muß also im Moralischen frei erscheinen, obgleich sie es nicht wirklich ist, und es muß das Ansehen haben, als wenn die Natur bloß den Auftrag unserer Triebe vollführte, indem sie sich, den Trieben gerade entgegen, unter die Herrschaft des reinen Willens beugt“ (an Körner 19. 11. 1793).

Diese ganze Anschauung ist nur eine Anwendung der Schönheitsidee auf die

besondere Natur des Menschen. Wenn nämlich Schönheit in dem Eindrücke reiner Naturbestimmtheit besteht, dann stellt die Schönheit des Menschen, insofern sie sich auf seine Handlungen beziehen soll, ein besonderes Problem dar. Denn die Natur des Menschen ist eine Doppelnatur. Und wenn er als schön, d. h. naturbestimmt erscheinen soll, so muß er sowohl den Eindruck machen, von seiner Vernunft wie seiner Natur (im engeren Sinne des Wortes) bestimmt zu sein. Und Schönheit ist in diesem Falle also möglich nur bei der glücklichen Übereinstimmung seiner beiden Naturen. Er muß die moralische Freiheit zeigen, aber sie muß durchaus den Charakter der natürlichen Freiheit haben.

Nun ist aber Schillers Schönheits-theorie in Wirklichkeit nicht so einfach, wie sie nach dem Gesagten erscheint und wie sie gewöhnlich dargestellt zu werden pflegt. Denn die Idee der Naturbestimmtheit im Sinne einer inneren organischen Gesetzlichkeit, die als Schönheit in die Erscheinung tritt, birgt genau die nämliche Problematik, die mit der sittlichen Freiheitsidee verbunden ist und die Schiller gerade zur Idee der Schönheit führte. Wenn nämlich Schönheit, psychologisch gesprochen, in dem Eindrücke der Freiheit besteht, diese Freiheit als natürliche Selbstbestimmung aber den Charakter der Gesetzmäßigkeit tragen muß, so ist der Eindruck, den wir Schönheit nennen, zwar Freiheit von äußerem, aber keineswegs von innerem Zwange und tatsächlich also nicht derjenige der „Freiheit“, sondern eben der der Gesetzlichkeit, und Schönheit wäre vielmehr der Eindruck jener „Regelmäßigkeit“ der Naturgebilde, die von uns die Erkenntnis einer zugrundeliegenden Regel, einer idealen Norm, einer Formenidee zur Voraussetzung hat.

Gerade das ist es aber, wogegen sich Schiller ausdrücklich verwahrt. Schon zu Beginn seiner ganzen Betrachtungen unterstreicht er die Kantische Behauptung, daß Schönheit *ohne Begriff* gefalle und daß ein Naturgebilde, welches völlige Übereinstimmung mit seinem Begriff zeige, gerade den Charakter der Schönheit *nicht* mehr habe. Genausogut nämlich, wie der sittliche Willensakt durch seinen Zwang gegenüber der Natur unser Freiheitsgefühl beleidigt, so gut fühlt dieses Gefühl sich auch dann beleidigt, wenn wir in der Natur jenen Eindruck strenger Regelmäßigkeit wahrnehmen, der mit der Forderung der Freiheit unverträglich ist. Wenn also Schönheit wirklich auf dem Gefühl der Freiheit beruht, dann kann sie auch in den Naturgebilden nicht in strenger Regelmäßigkeit, in jener idealen Naturbestimmtheit bestehen, die uns zunächst als das Wesen der Schönheit erschien, sondern auch diese Regelmäßigkeit muß wiederum den Charakter der Freiheit haben. Sie darf nicht schlechterdings Regelmäßigkeit sein, sondern muß bei aller Regelmäßigkeit doch Freiheit zeigen. *Schönheit ist also gerade nicht die Regelmäßigkeit, sondern das freie Spiel mit der Regel.* Sie ist nicht der Schein der Rationalität auch in der Natur, sondern der Schein der Freiheit, die sich das *Leben*

gegenüber seiner rationalen Regel vorbehält. Wo Schönheit empfunden wird, muß deshalb beides zusammenwirken, der Schein einer Regel und der Schein der Freiheit. Die Regel muß wohl zugrunde liegen, aber sie darf sich nicht aufdrängen, man darf sie als solche nicht wirklich bemerken. Den Mittelpunkt dieser ganzen Idee aber treffen wir erst, wenn wir in freier Interpretation der Schillerschen Gedanken uns zu dem Satze erheben: Schönheit sei der *Ausdruck des gesunden Lebens*, wenn wir dieses eben im Sinne des Goetheschen Naturidealismus als eine *ewige Spannung zwischen Gesetz und Freiheit* verstehen.



Die Kallias-Briefe sind eine rein private Äußerung Schillers ohne historische Wirklichkeit im engeren Sinne. Sein wirklicher Eingriff in die Geistesgeschichte erfolgte erst in der Abhandlung „*Über Anmut und Würde*“ (1793), die man deutlicher und beziehungsreicher „Über Schönheit und Erhabenheit“ nennen könnte. Und mit ihr stehen wir nun an der bedeutsamen Stelle, wo sich das klassische Lebensideal zum ersten Male theoretisch erkennt und sich deutlich absetzt gegen den Vernunftidealismus insbesondere der Kantischen Ethik. Hier wird dem Erhabenheitsideal, das als solches zwar in keiner Weise angetastet wird, doch das Schönheitsideal als ein gleichberechtigtes, ja als ein höheres entgegengesetzt und durch seine Proklamierung die nur beschränkte Geltung des Ethischen im Zusammenhange des Lebens und ein höheres Humanitätsideal als das lediglich moralische aufgezeigt. In verstärkt rhetorischer Form begegnen wir hier allen Gedanken wieder, deren erstes Hervortreten wir soeben beobachtet haben. Aber es bleibt bezeichnend, daß die theoretische Klärung des Schönheitsbegriffes in der Tat erst hier vollkommen erreicht wird, wo die Schönheitsidee ausschließlich auf den Menschen, und zwar auf den handelnden Menschen Anwendung findet.

Da der Mensch sich, roh gesprochen, aus zwei Naturen, Sinnlichkeit und Vernunft, zusammensetzt, so lassen sich, wie Schiller ausführt, „dreierlei Verhältnisse denken, in welchen der Mensch zu sich selbst, d. i. sein sinnlicher Teil zu seinem vernünftigen, stehen kann... Der Mensch unterdrückt entweder die Forderungen seiner sinnlichen Natur, um sich den höheren Forderungen seiner vernünftigen gemäß zu verhalten; oder er kehrt es um und ordnet den vernünftigen Teil seines Wesens dem sinnlichen unter und folgt also bloß dem Stöße, womit ihn die Naturnotwendigkeit gleich den anderen Erscheinungen fortreibt; oder die Triebe des letztern setzen sich mit den Gesetzen des erstern in Harmonie, und der Mensch ist einig mit sich selbst“ (8, 86 f.). „Das erste dieser Verhältnisse zwischen beiden Naturen im Menschen erinnert an eine Monarchie, wo die strenge Aufsicht des Herrschers jede freie Regung im Zaum hält, das zweite an eine wilde

Ochlokratie, wo der Bürger... nur dem brutaleren Despotismus der untersten Klassen anheimfällt. So wie die Freiheit zwischen dem gesetzlichen Druck und der Anarchie mitteninne liegt, so werden wir jetzt auch die Schönheit zwischen der Würde, als dem Ausdruck des herrschenden Geistes, und der Wollust, als dem Ausdruck des herrschenden Triebes, in der Mitte finden“ (8, 88f.).

Es ist nun kein Zweifel, daß der Mensch moralisch nur handelt, wenn er aus Pflicht seine Neigung unterdrückt. Darin ist Schiller mit Kant so völlig einer Meinung, daß er auch nie einen Finger breit von dieser Überzeugung abgewichen ist. Allein der Mensch handelt darum noch nicht unmoralisch, wenn seine Pflicht mit seiner Neigung zusammenfällt und er bereits aus Neigung tut, was die Pflicht von ihm verlangt. Ja gerade diesen nicht mehr moralischen Lebenszustand sucht Schiller als eine höhere Stufe der Menschheit zu erweisen, in der sie recht eigentlich erst ihre sittliche Vollkommenheit erlangt. „Der Mensch nämlich ist nicht dazu bestimmt, einzelne sittliche Handlungen zu verrichten, sondern ein sittliches Wesen zu sein. Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist seine Vorschrift, und Tugend ist nichts anderes, als eine Neigung zu der Pflicht... Der Mensch darf nicht nur, sondern soll Lust und Pflicht in Verbindung bringen; er soll seiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Dadurch schon, daß sie ihn zum vernünftig sinnlichen Wesen, d.i. zum Menschen machte, kündigte ihm die Natur die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was sie verbunden hat, auch in den reinsten Äußerungen seines göttlichen Teils den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie aus seiner gesamten Menschheit als die vereinigte Wirkung beider Prinzipien hervorquillt, wenn sie ihm zur Natur geworden ist, ist seine sittliche Denkart geborgen; denn solange der sittliche Geist noch Gewalt anwendet, so muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzusetzen haben. Der bloß niedergeworfene Feind kann wieder aufstehen, aber der versöhnte ist wahrhaft überwunden“ (8, 90f.).

Schiller widerspricht mit diesem Gedanken der Kantischen Ethik keineswegs, aber er erhebt sich zu der Behauptung, daß es noch etwas Höheres gäbe als Moralität. *Nicht Moralität ist das Höchste*, was der Mensch erreichen kann, *sondern jener Zustand, in der er der Moralität gar nicht mehr bedarf, da er bereits von Natur moralisch ist*. Ausdrücklich wird Kant wegen seiner strengen Auffassung von Sittlichkeit in Schutz genommen. Ja es wird ihm als sein unsterbliches Verdienst angerechnet, in dem allzu weichlichen Jahrhundert die Idee der Moral wieder in ihrer ganzen Reinheit und Strenge zum Bewußtsein gebracht zu haben. Daraus aber ergibt sich keineswegs, daß es kein höheres Ideal für den Menschen gäbe als das moralische. Zweifellos kann nicht aus Unterdrückung der Natur vollendete Humanität entstehen, sondern nur durch glückliche Harmonie der im Menschen

verbundenen Prinzipien. Dieser Zustand aber ist das, was man unter einer „*schönen Seele*“ versteht. „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedigung des Triebes nie verdienstlich heißen kann. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist. Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmütigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen.“ (8, 95).

Nun ist „dem Menschen zwar aufgegeben, eine innige Übereinstimmung zwischen seinen beiden Naturen zu stiften, immer ein harmonisierendes Ganze zu sein und mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit zu handeln. Aber diese Charakterschönheit, die reifste Frucht seiner Humanität, ist bloß eine Idee, welcher gemäß zu werden er mit anhaltender Wachsamkeit streben, aber die er bei aller Anstrengung nie ganz erreichen kann. Der Grund, warum er es nicht kann, ist die unveränderliche Einrichtung seiner Natur“ (8, 97). Sobald der Mensch also dennoch in einen Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung gerät, tritt die Forderung der Moralität mit ihrer ganzen Strenge an ihn heran. „Die schöne Seele muß sich also im Affekt in eine erhabene verwandeln, und das ist der untrügliche Probiertein, wodurch man sie von dem guten Herzen oder der Temperamentstugend unterscheiden kann“ (8, 102). Die vollendete Humanität besteht deshalb zwar in jenem Ideal einer glücklichen Übereinstimmung zwischen den beiden Naturen des Menschen, aber ihre ausdrückliche Voraussetzung ist die immer vorhandene Kraft, im gegebenen Falle auch als sittlicher Charakter handeln zu können. Und Schiller kommt deshalb zuletzt zu der Forderung, daß eigentlich Schönheit und Erhabenheit in derselben Person verbunden erscheinen müßten. Erst dann, meint er, „ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung“ (8, 109).



Schiller ist bei dem Begriff der „schönen Seele“ nicht stehengeblieben, ja er hat ihn in seinen späteren Schriften in programmatischem Sinne kaum gebraucht. Denn dieser Begriff war als spezifischer Gegensatz zur sittlichen Humanität selbst noch zu sehr der moralischen Sphäre verhaftet, hatte auch etwas zu Feminines,

als daß er Schiller, der überall aus der Enge des Moralismus und überhaupt jeder Einseitigkeit herausstrebte, befriedigt hätte. Und so sehen wir ihn denn in der wichtigsten aller seiner Schriften zur Theorie der ästhetischen Humanität, den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), mit einem ganz neuen Begriff operieren, den wir als eine anthropologische Erweiterung des rein philosophischen Schönheitsbegriffes aufzufassen haben. Das ist der Begriff der „Totalität“. Auch Totalität ist nichts anderes als menschliche Schönheit. Aber sie bezieht sich nicht mehr allein auf das harmonische Zusammenspiel der beiden menschlichen Grundnaturen, sondern auf ein solches aller Lebenskräfte überhaupt. Und eben das soll als vollendete Humanität betrachtet werden, wenn alle menschlichen Anlagen und Triebe in gleichmäßiger Entfaltung, in gesundem Zusammenspiel und in schöner Harmonie erscheinen. Mit dieser Idealforderung beginnen die Briefe über die ästhetische Erziehung. Daß es sich aber im Prinzip durchaus um dasselbe handelt, was Schillers Gedanken schon immer bewegt hatte, geht deutlich genug aus der Ableitung auch seines neuen Begriffes hervor. Es heißt da in bekannter Weise: „Einheit fordert zwar die Vernunft, die Natur aber Mannigfaltigkeit, und von beiden Legislationen wird der Mensch in Anspruch genommen. Das Gesetz der ersteren ist ihm durch ein unbestechliches Bewußtsein, das Gesetz der andern durch ein unvertilgbares Gefühl eingeprägt. Daher wird es jederzeit von einer noch mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des Natürlichen sich behaupten kann“ (8, 178f.). Der Schluß aber dieses Briefes lautet: „Totalität des Charakters muß also bei dem Volke gefunden werden, welches fähig und würdig sein soll, den Staat der Not mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen“ (8, 180).

Dieser idealen Forderung nach Totalität steht aber nach Schillers Überzeugung, die er mit dem ganzen Zuge der Kulturpessimisten von Rousseau bis Hölderlin teilt, die höchst problematische Lage der gegenwärtigen Kultur gegenüber, die gerade darin beruht, daß durch die Kulturentwicklung jene geforderte Totalität des Menschen zerstört worden ist. Nicht mehr wie in den glücklicheren Zeiten der Menschheit sind die Individuen heute noch vollgültige Repräsentanten ihrer Gattung, daher „wahre Menschen“. „Auch bei uns ist das Bild der Gattung in den Individuen vergrößert auseinandergeworfen – aber in Bruchstücken, nicht in veränderten Mischungen, daß man von Individuum zu Individuum herumfragen muß, um die Totalität der Gattung zusammenzulesen... Ganze Klassen von Menschen entfalten nur einen Teil ihrer Anlagen, während daß die übrigen, wie bei verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind“ (8, 184). Kunst und Gelehrsamkeit haben das Werk dieser Zerrüttung begonnen, der Geist der politischen und sozialen Verhältnisse hat es vollkommen und allgemein gemacht. „Die Kultur selbst war es, welche der neuern Mensch-

heit diese Wunde schlug“ (8, 185). „Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus... Anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft“ (8, 186). Kurz, der immer fortgeschrittenere Prozeß der Arbeitsteilung sowie der damit verbundenen inneren Differenzierung ist für die Zerstörung der menschlichen Totalität verantwortlich zu machen. Zwar läßt sich nicht leugnen, daß durch eben diesen Prozeß aller äußere Fortschritt der Zivilisation erreicht worden ist. Aber auf diese Weise wird denn allmählich das einzelne konkrete Leben vertilgt, „damit das Abstrakt des Ganzen sein dürftiges Dasein friste“ (8, 187).

Aus der ersten Empörung über diesen Zustand hatte Rousseau die Rückkehr zur Natur, zur Einheit und Totalität der Natur gepredigt. Und wir wissen ja, wie sehr der junge Schiller von diesem neuen Evangelium entflammt gewesen war. Dennoch war eine Rückkehr zur Natur nicht nur praktisch unmöglich, sondern vernichtete auch jede Idee einer kulturellen Entwicklung, der doch Schiller innerlich ebenso verbunden war wie der Idee der Natur. Er mußte zugestehen: „Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegenzusetzen“ (8, 189). Aber dieser zunächst unvermeidliche Widerstreit der auseinandergerissenen Kräfte mußte immer nur als Mittel zum Zweck, als das „große Instrument der Kultur“ betrachtet werden. Sie ihrerseits aber konnte nur in der immerwährenden *Wiederherstellung der Einheit und Totalität* bestehen. Und es ist folglich eine Entartung, ein Zurückbleiben der Kultur hinter ihrer eigenen idealen Aufgabe, daß durch die getrennte Ausbildung der menschlichen Kräfte zwar sehr viel gewonnen worden ist, „die Individuen aber, welche sie trifft, unter dem Fluche dieses Weltzweckes leiden“. „Die Anspannung einzelner Geisteskräfte (fährt Schiller fort) kann zwar außerordentliche, aber nur die gleichförmige Temperatur derselben glückliche und vollkommene Menschen erzeugen.“ Und Schiller faßt seine Kulturkritik in den Ausruf zusammen: „Wir wären die Knechte der Menschheit gewesen, wir hätten einige Jahrtausende lang die Sklavenarbeit für sie getrieben und unsrer verstümmelten Natur die beschämenden Spuren dieser Dienstbarkeit eingedrückt – damit das spätere Geschlecht in einem seligen Müßiggange seiner moralischen Gesundheit warten und den freien Wuchs seiner Menschheit entwickeln könnte!“ (8, 190). Daraus ergibt sich jedoch für ihn kein tatenloser Pessimismus, sondern die Schlußfolgerung: „Es muß also falsch sein, daß die Ausbildung der einzelnen Kräfte das Opfer ihrer Totalität notwendig macht; oder wenn auch das Gesetz der Natur noch so sehr dahin strebte, so muß es bei uns stehen, diese Totalität in unserer Natur, welche die Kunst (Kultur) zerstört hat, durch eine höhere Kunst (Kultur) wiederherzustellen“ (8, 191).

Die zerstörte Totalität wiederherzustellen, das also ist die große Aufgabe, vor die wir die gegenwärtige Kultur um so dringender gestellt sehen, je mehr die vergangene sie verabsäumt hat. Und es erhebt sich die Frage, wie diese schwierige Aufgabe zu lösen ist. Nichts anderes als diese Frage aber ist das Thema der ästhetischen Briefe. Und sie suchen diese Frage zu lösen durch den Hinweis auf *die Macht des Schönen in der Kunst, der Schiller die Kraft zutraut, den zerrissenen Menschen wieder ganz, den entarteten Kulturmenschen wieder schön zu machen*. Das ist der Grundgedanke der „ästhetischen Erziehung“. Bei den z. T. sehr schwierigen philosophischen Gedankengängen nun, auf denen Schiller den Leser zu dieser Einsicht zu führen sucht, tritt freilich der erweiterte Begriff, daß Schönheit Ganzheit sei, wieder hinter dem ursprünglichen und engeren zurück. Ja Schiller gelangt dabei zu immer neuen Formulierungen, die den Grundgedanken von immer neuen Seiten zeigen und ihm schließlich einen etwas schillernden Charakter verleihen. Zunächst erklärt er ganz allgemein eine Veredelung der Triebe für die Hauptaufgabe der Kultur. Denn nur wenn die Triebe selbst vernünftig werden, kann von einer wirklichen Kultur die Rede sein. Die Vernunft muß Triebcharakter bekommen, wenn sie das Leben der Menschen wirklich beherrschen soll. „Die Vernunft hat geleistet, was sie leisten kann, wenn sie das Gesetz findet und aufstellt; vollstrecken muß es der mutige Wille und das lebendige Gefühl. Wenn die Wahrheit im Streit mit Kräften den Sieg erhalten soll, so muß sie selbst erst zur Kraft werden und zu ihrem Sachführer im Reiche der Erscheinungen einen Trieb aufstellen; denn Triebe sind die einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt“ (8, 193). Zu dieser Veredelung der Triebe aber sieht Schiller kein geeigneteres Mittel als die Kunst oder subjektiv gesprochen die Gewöhnung des Menschen an einen Zustand, den ästhetischen, in dem er sowohl von der Herrschaft der bloßen Vernunft wie der Herrschaft der blinden Triebe befreit ist. Damit aber ist Schiller wieder bei seiner Theorie des Schönen. Denn die Kunst, die zu solchem Zwecke allein befähigt ist, ist die schöne Kunst. Und er entwickelt sie nun abermals in freier Anlehnung an Kantische und Fichtesche Begriffe und im Zusammenhange mit einer allgemeinen Philosophie des Menschen, die uns in neuer Form den alten Dualismusgedanken und die Forderung nach seiner Überwindung entgegenträgt.

Er sieht zwei entgegengesetzte Anforderungen an den Menschen gerichtet, „die zwei Fundamentalgesetze der sinnlich-vernünftigen Natur“. „Das erste dringt auf absolute Realität: er soll alles zur Welt machen, was bloß Form ist, und alle seine Anlagen zur Erscheinung bringen; das zweite dringt auf absolute Formalität: er soll alles in sich vertilgen, was bloß Welt ist, und Übereinstimmung in alle seine Veränderungen bringen; mit andern Worten: er soll alles Innre veräußern und alles Äußere formen“ (8, 208). Die dazu dem Menschen mitgege-

benen „Triebe“ nennt Schiller nunmehr „Stofftrieb“ und „Formtrieb“. Und es ergibt sich ihm daraus sogleich, worin die vornehmste Aufgabe der Kultur bestehen muß. „Über diese zu wachen und einem jeden dieser beiden Triebe seine Grenze zu sichern ist die Aufgabe der Kultur, die also beiden eine gleiche Gerechtigkeit schuldig ist und nicht bloß den vernünftigen Trieb gegen den sinnlichen, sondern auch diesen gegen jenen zu behaupten hat“ (8, 212f.). „Kultur wird also darin bestehen, erstlich: dem empfangenden Vermögen die vielfältigsten Berührungen mit der Welt zu verschaffen und auf seiten des Gefühls die Passivität aufs höchste zu treiben; zweitens: dem bestimmenden Vermögen die höchste Unabhängigkeit von dem empfangenden zu erwerben und auf seiten der Vernunft die Aktivität aufs Höchste zu treiben. Wo beide Eigenschaften sich vereinigen, da wird der Mensch mit der höchsten Fülle von Dasein die höchste Selbständigkeit und Freiheit verbinden und anstatt sich an die Welt zu verlieren, diese vielmehr mit der ganzen Unendlichkeit ihrer Erscheinungen in sich ziehen und der Einheit seiner Vernunft unterwerfen“ (8, 214). Dieses Wechselverhältnis beider Triebe, wobei „die Wirksamkeit des einen die Wirksamkeit des anderen zugleich begründet und begrenzt“, ist zwar nur eine ideale Aufgabe, „die der Mensch nur in der Vollendung seines Daseins ganz zu lösen imstande ist“. Aber „es ist im eigentlichsten Sinne des Worts die Idee seiner Menschheit“ (8, 217). „Gäbe es aber Fälle, wo er diese doppelte Erfahrung zugleich machte, wo er sich zugleich seiner Freiheit bewußt würde und sein Dasein empfände, wo er sich zugleich als Materie fühlte und als Geist kennenlernte, so hätte er in diesen Fällen und schlechterdings nur in diesen eine vollständige Anschauung seiner Menschheit“ (8, 218).

In diesem Falle aber befinden wir uns beim Anschauen des Schönen, das uns deshalb nicht nur in einen ganz besonderen Zustand versetzt, sondern, wie Schiller meint, auch einen ganz besonderen Trieb in uns erweckt, der weder Stoff- noch Formtrieb, sondern etwas Drittes, nämlich „*Spieltrieb*“ ist. Der Gegenstand dieses Triebes aber ist das Schöne. Und wie Schiller ehemals das Schöne als Freiheit in der Erscheinung definiert hatte, so bestimmt er es nunmehr als „lebende Gestalt“, nämlich als den Gegenstand zugleich unseres Lebens- und Gestaltungs- triebes. Und er erklärt: „Sobald die Vernunft den Ausspruch tut: es soll eine Menschheit existieren, so hat sie eben dadurch das Gesetz aufgestellt: es soll eine Schönheit sein“ (8, 221). Denn die Idee der Menschheit ist identisch mit der Idee der Schönheit. In der Schönheit, können wir auch sagen, *haben wir die wahre Form des Lebens*. Oder wie Schiller eigentümlich gesagt hat: „...der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“ (8, 224), d. h. wo sich Stofftrieb und Formtrieb in einem spielenden Gleichgewichte befinden.

Zu einem solchen *Gleichgewichte* zu gelangen wird dem Menschen nun am leichtesten durch die Anschauung des Schönen gemacht. Denn das Schöne selbst

besteht in einem solchen Gleichgewichte zwischen Stoff und Form und versetzt uns in einen Zustand, den ästhetischen Zustand, den wir selbst als ein solches Gleichgewicht zwischen unseren Trieben empfinden müssen. Und zwar leistet sie diese Dienste verschieden, je nach dem Zustande, in dem sich der Mensch zuvor befunden hat. „Durch die Schönheit wird der sinnliche Mensch zur Form und zum Denken geleitet; ... der geistige Mensch aber zur Materie zurückgeführt und der Sinnenwelt wiedergegeben“ (8, 232). Ihre Aufgabe ist aber in jedem Falle die gleiche: das verlorengegangene Gleichgewicht wiederherzustellen und den Menschen in einen Zustand zu versetzen, in dem er frei sowohl von der Herrschaft seiner Vernunft wie seiner Triebe wird. Und nun steuert Schillers Gedankengang wieder auf den Begriff der Freiheit zurück, der nun einmal das innerste Zentrum seines Denkens ist. *Schönheit ist nicht nur Totalität und Gleichgewicht, sondern eben damit zugleich auch Freiheit.* „Sobald nämlich zwei entgegengesetzte Grundtriebe ... tätig sind, so verlieren beide ihre Nötigung, und die Entgegensetzung zweier Notwendigkeiten gibt der Freiheit den Ursprung“ (8, 240). Es ist ganz derselbe Gedanke, den wir schon in Herders Naturphilosophie auftauchen sehen, wo auch die Freiheit des Menschen aus dem Gleichgewichte seiner Triebe abgeleitet wird (vgl. S. 63 f.). Freiheit gibt es daher auch bei Schiller erst, „wenn der Mensch vollständig ist und seine *beiden* Grundtriebe sich entwickelt haben; sie muß also fehlen, solange' er unvollständig und einer von beiden Trieben ausgeschlossen ist“ (8, 240). Totalität ist also die Bedingung seiner Freiheit. Und so ist auch derjenige Gemütszustand, in welchem Stoff- und Formtrieb harmonisch zusammenzuwirken veranlaßt werden, beglückend, nicht nur durch das Gefühl der inneren Ganzheit, sondern ebenso auch durch das Gefühl der Freiheit, des vollkommenen Losgelöstseins von aller Erdschwere. „Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen“ (8, 242). *Der ästhetische Zustand ist also zugleich ein Zustand der höchsten Lebensfülle wie der vollkommensten Lebens-Befreiheit.* Er ist ebenso sehr unendlich wie Null. Und Schiller vergleicht ihn darum anschaulich mit einer Waage, deren Zunge immerzu Null anzeigt, wie groß auch die Gewichte sind, die sich in beiden Schalen befinden, solange diese Gewichte nur gleich schwer sind und sich daher gegenseitig ausbalancieren. In dieser Freiheit des Gemüts, die aus der gleichmäßigen Anspannung aller unserer Triebe entsteht, wird der Mensch zu allem Höchsten fähig. „Es ist ihm nunmehr von Natur wegen möglich gemacht, aus sich selbst zu machen, was er will“ und was er soll, und darum „müssen wir das Vermögen, welches ihm in der ästhetischen Stimmung zurückgegeben wird, als die höchste aller Schenkungen, als die Schenkung der Menschheit betrachten“ (8, 244 f.). „Es ist also nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch

richtig, wenn man die Schönheit unsere zweite Schöpferin nennt“ (8, 245). „Es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht“ (8, 251). „Er muß lernen edler begehren, damit er nicht nötig habe, erhaben zu wollen. Dies wird geleistet durch ästhetische Kultur“ (8, 255).

*

Schillers Philosophie der Schönheit bedeutet die Befreiung des deutschen Lebensideals vom Moralismus. Sie befreit es von dem Glauben, daß mit der sittlichen Lebensführung bereits die höchste Stufe der Menschheit erreicht sei. Und sie stellt dem gegenüber die Idee einer *ästhetischen Humanität*, in der sich nach dem bekannten Worte Fr. Th. Vischers das Moralische immer von selbst versteht und darum weder nach außen hin sichtbar in die Erscheinung noch innerlich ins Bewußtsein tritt. In der ästhetischen Humanität, können wir mit Schiller sagen, ist die Vernunft endlich „zur zweiten Natur“ geworden. Und so besteht deshalb das Ideal der Kultur, als einer Bemühung um die Vollendung unserer Humanität, nicht nur in einer *Vergeistigung der Natur*, sondern ebenso auch in einer *Vernatürlichung des Geistes*, in demjenigen, was Nietzsche später die „Einverleibung“ genannt hat.

Betrachten wir diese Idee der ästhetischen Humanität unter geistesgeschichtlicher Perspektive, so bemerken wir, was schon in der Einleitung ausgeführt worden ist, daß es sich dabei in der Tat nur handelt um eine *geläuterte Form des Sturm-und-Drang-Ideals*. Und es kommt das eben schon charakteristisch darin zum Ausdruck, daß dem Naturideal von Sturm und Drang nunmehr die Idee der „zweiten Natur“ entgegentritt. Die innere Tendenz der Hochklassik läßt sich daher ebenfalls durchaus mit dem alten Rousseauschen Ruf „Zurück zur Natur“ bezeichnen. Indessen ist ja auch oft genug und nicht ohne Beziehung auf diese Situation schon darauf hingewiesen worden, daß das Naturideal von Sturm und Drang nur richtig verstanden wird, wenn die Natur darin als unbewußte Vernunft und eben als das Wesen verstanden wird, zu dem es im klassischen Naturidealismus entwickelt wird. Der Naturidealismus findet aber gerade in der Natur die Vernunft und kann daher, wie Herder, versuchen, die Vernunft aus der Natur abzuleiten. *Die Vernunft ist für ihn etwas Natürliches, weil die Natur etwas Vernünftiges ist.* Und nur weil die Natur die unbewußte Vernunft ist, hat der Sturm und Drang den Glauben, daß man sich nur der Natur zu überlassen braucht, um damit zugleich in einem höheren Sinn das Vernünftige zu tun. Dieser ganze Sturm-und-Drang-Glaube erfährt durch die Klassik seine philosophische Läuterung, und nur als Läuterung des Sturm-und-Drang-Ideals kann die Lebensanschauung der Hochklassik wahrhaft verstanden werden. Geläutert aber wird

sie vor allen Dingen durch die Kantische Philosophie, die durch ihre bohrende Analyse die in dem Naturglauben gebundenen Komponenten zunächst einmal voneinander löst, einander entgegensetzt, aber damit auch das dringende Bedürfnis erweckt nach einer neuen und bewußten Wiedervereinigung. Damit ist auch das *Problem Rousseaus* gelöst, mit dem die Sturm-und-Drang-Bewegung begann und das in den Schriften und Gedichten des klassischen Schiller mit so überraschender Eindringlichkeit wiederkehrt. Es erscheint in der Hochklassik in geläuterter Gestalt. „Zurück zur Natur“ heißt für den klassischen Menschen: „Vorwärts zur zweiten Natur.“

Auch die Idee der Totalität ist ja durchaus eine Sturm-und-Drang-Idee. Daß es darauf ankomme, aus der Ganzheit des Lebens heraus zu leben, nicht nur einseitig aus der Vernunft, das war ja nicht nur die Lehre Hamanns und Herders, sondern überall auch das praktische Streben von Sturm und Drang gewesen. Die Klassik hat dieses Ideal nur aus dem Psychologischen ins Metaphysische hinein erweitert und vertieft. Aber selbst bei dem klassischen Schiller behält es an vielen Stellen immer noch einen stark psychologischen, ja für den Kantianer allzu psychologischen Charakter. So betrachtet ist auch Schönheit nichts anderes als „wahres Leben“, wobei eben dieses das Gleichgewicht der Kräfte bedeutet, unter Kraft aber nicht nur die natürliche, sondern auch die übernatürliche Kraft des Menschen, seine Vernunft, verstanden wird. Es ist deshalb nicht nur durchaus im Sinne unserer Klassik, wenn man ihr Lebensideal als das *Ideal der „Gesundheit“* bezeichnet, Gesundheit in jenem überbiologischen Sinne verstanden, zu dem wir das Wort nunmehr entwickelt haben, sondern diese Anschauung liegt offenbar auch jenem bekannten Goetheworte zugrunde, nach dem „das Klassische das Gesunde, das Romantische aber das Kranke“ ist. Denn das Romantische ist eben der Klassik gegenüber die erneute Aufhebung des natürlichen Gleichgewichts, durch die das Leben auf die Bahn des unendlichen Prozesses hinausgeschleudert wird.

Wie sehr indessen die Idee der ästhetischen Humanität nicht bloß eine Wiederholung, sondern wirklich eine Läuterung des Sturm-und-Drang-Ideals bedeutet, das geht sehr klar aus dem veränderten Charakter des Freiheitsbegriffes hervor. Für den Sturm und Drang bedeutet Freiheit die Freiheit der natürlichen Triebe, für die Frühklassik die Freiheit von den bloß natürlichen Trieben, für die Hochklassik aber Freiheit von dem *Widerstreite* der entgegengesetzten Triebe und schließlich vom Willen überhaupt, der eben dadurch vollkommen frei und gleichsam Null wird, daß sich die entgegengesetzten Triebe gegenseitig aufheben. In dem Maße, wie deshalb die Freiheit von Sturm und Drang einen ausgesprochen voluntaristischen Charakter hat, hat die Freiheitsidee der Hochklassik einen kontemplativen. Und was ihr als Höchstes erscheint ist zwar, wie in Sturm und

Drang, die Freiheit des Lebens, aber das Leben selbst hat jetzt den Charakter des Spieles bekommen. *Das Lebensideal von Sturm und Drang hat darum etwas Dämonisches, dasjenige der Klassik aber etwas Ästhetisches.*

3

Nun aber war das Lebensideal der Schönheit für das 18. Jahrhundert keineswegs, wie es nach dem Bisherigen scheinen könnte, eine bloß abstrakte Idee, vielmehr ganz konkret herangereift an bestimmten *Vorbildern* menschlicher Lebenshaltung, die für die europäische, insbesondere die deutsche Kultur immer größere Bedeutung gewonnen hatten. Das war vor allen Dingen das Griechentum, danach und daraus hervorgehend der südliche, mittelländische Mensch überhaupt, mit andern Worten Italien, und schließlich die ersten Menschentypen „klassischen“ Gepräges, die die Sonne Homers auch in unseren nordischen Gefilden zur Reife gebracht hatte, wie Winckelmann und der durch Italien verwandelte Goethe. Von diesen ist das *Griechentum* von allgemeinster und grundsätzlichster Bedeutung. Und daß wir die Gipfelhöhe der Goethezeit als „Klassik“ bezeichnen, geschieht ja nicht nur aus dem Grunde, weil wir hier vor der eigentlich klassischen, d. h. repräsentativen Leistung des deutschen Geistes zu stehen glauben, sondern doch auch in dem anderen Sinne, daß sie mehr wie jede andere Epoche der deutschen Geistesgeschichte getauft sei mit dem Geiste des klassischen Altertums. Diese ganze Tendenz des deutschen Menschen, sich wie ehemals mit dem Christentum, so jetzt mit dem klassischen Hellenentum zu durchdringen und gerade durch eine Auseinandersetzung mit ihm zu seinem eigensten Wesen zu gelangen, soll hier mit dem Ausdrucke „*deutscher Hellenismus*“ bezeichnet werden. Und ein Blick auf die Geschichte zeigt, daß dieser Hellenismus mit der Renaissance beginnt, sich in mehreren großen Wellenstößen durch das 17. und 18. Jahrhundert fortpflanzt, sich aber erst vollkommen aus- und zu-Ende-lebt auf dem Höhepunkte der Goethezeit, der deshalb auch zugleich den Höhepunkt des deutschen Hellenismus bildet.

Derselbe Blick auf die Geschichte scheint uns nun aber auch sogleich darüber zu belehren, daß die Bewunderung für das Griechentum zunächst wesentlich auf der Bewunderung für die Schrift- und Kunstdenkmäler des klassischen Altertums beruht. Sie ist eine Bewunderung für das Werk, noch nicht in demselben Maße auch für den griechischen Menschen, dem doch im 16./17. Jahrhundert das Stigma seines Heidentums so sehr anhaftete, daß er als menschliches Vorbild immer nur in sehr beschränktem Maße gelten konnte. Und doch spielte in der Sympathie für das klassische Altertum eine halb akademische, halb praktische Be-

wunderung auch für seine Lebensweisheit eine Rolle, die deutlich zeigt, wie sehr von vornherein das letzte Motiv des Hellenismus die unbewußte und uneingestandene Sympathie gerade auch mit dem heidnischen Lebensideal, dem Lebensideal eines weltfreudigen Menschentums, war. Man tat zwar, als ob es sich bei dieser Freude am klassischen Altertum lediglich um eine *prédilection d'artiste* handle und machte sich dadurch den Hellenismus vor seinem christlichen Gewissen überhaupt erst möglich. In Wahrheit war er das stärkste Zeichen für den letztthin bestimmenden Grundzug von Renaissance und Aufklärung, den Willen nach Vertauschung eines christlichen Lebensideals mit einem an der *humanitas* des klassischen Altertums erwachsenen „Humanitätsideal“. Aus dem Grunde ist es aber auch durchaus verständlich, daß die Geschichte des deutschen Hellenismus in seiner zunehmenden Vergötterung des griechischen *Menschentums*, des griechischen Lebensideals besteht, hinter dem die Bewunderung für die klassische Kunst insofern immer weiter zurücktritt, als selbst ihre Schönheit als ein Ausdruck griechischen Menschentums verstanden wird. Die Erklärung für die Schönheit der griechischen Kunst ist die Schönheit des griechischen Menschen. Das ist eine der entscheidenden Einsichten und Ansichten *Winckelmanns*. Und seine Kunstgeschichte beginnt deshalb damit, die Schönheit des griechischen Menschen aus den besonders günstigen klimatischen, historischen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen abzuleiten und verständlich zu machen. Und *Herder* führt dieses Unternehmen *Winckelmanns* nur zu Ende, wenn er seine glänzende Schilderung des Griechentums in den „Ideen“ ganz und gar unter den genetischen Gesichtspunkt stellt und es vor allem darauf anlegt, zu zeigen, daß die griechische Kultur nur ein Ausdruck des griechischen Menschen, der griechische Mensch aber ein notwendiges Produkt der glücklichen Naturbedingungen sei, unter denen er sich entfaltet habe. Freilich bedeutet *Herder* dem dogmatischen Hellenismus *Winckelmanns* gegenüber eine gewisse Abschwächung insofern, als er diesen relativiert und zu betonen nicht müde wird, daß das Griechentum weder etwas schlechthin Ideales und Allgemeingültiges noch eine Erscheinung sei, die die Geschichte wiederholen könne, so wenig wie sich die Bedingungen wiederholen, die sie hervorgebracht. Trotzdem bezeichnet auch für *Herder* das Griechentum eine relative Gipfelhöhe der Menschheit, zu der emporzublicken auch er trotz seines Christentums nicht müde wird.

Aus alledem geht nun hervor, daß die Bewunderung für die griechische *Kunst* im tiefsten Grunde immer zugleich auch eine solche für den griechischen *Menschen* war und daß in der Bewunderung für die erstere sehr häufig nur die Bewunderung für den letzteren einen indirekten Ausdruck fand. Die Geschichte des Hellenismus ist nun freilich eine Geschichte der Wandlungen, die die Auffassung des griechischen Menschen und seiner Schönheit durchgemacht hat. Die Be-

wunderung und Sympathie für den griechischen Menschen hatte durchaus nicht immer denselben Grund. Und die deutsche Klassik bildet gerade darum eine so bezeichnende und wichtige Phase dieser Geschichte, weil ihre Griechenverehrung auf eine ganz bestimmte neue Ideologie, auf eine ganz bestimmte neue Auffassung vom Wesen des Griechentums und des griechischen Menschen begründet war, und zwar, wie wir sogleich hinzusetzen können, auf eine Auffassung, die durch die besondere Kulturlage des 18. Jahrhunderts, so wie die Klassiker sie empfanden, eigentümlich bedingt erscheint. Daß ihr dabei in sachlicher Hinsicht bestimmte Grundanschauungen Winckelmanns zugrunde liegen, macht es erforderlich, von diesem auszugehen. Aber es wird sich zeigen, daß der Hellenismus Winckelmanns, mit dem ja überhaupt erst der klassische Hellenismus beginnt, doch nicht als solcher, sondern erst in jener tiefgreifenden Umformung für die deutsche Klassik aktuell geworden ist, die er bei seinem Durchgang durch die Sturm-und-Drang-Bewegung erlitten hat.

Die Schönheit auch der Natur entsteht nur dort, wo keine extremen Bildungsbedingungen vorliegen, sondern mittlere. Sie entsteht nicht an den Polen, sondern in der gemäßigten Zone des natürlichen Schöpfungsbereichs. Das ist eine der Grundanschauungen, auf denen sich *Winckelmanns Schönheitstheorie* erhebt und die auch von Herder immer wieder vorgetragen wird. Das Schöne, das Gesunde, das Richtige – sie alle liegen irgendwie in der Mitte, sie liegen da, wo sich die Extreme berühren, wo entgegengesetzte Kräfte zu einem Ausgleich kommen. In diesem Sinne wird nun von Winckelmann sowohl wie von Herder das griechische Klima (im weitesten Sinne dieses Wortes als die Summe aller natürlichen Wachstumsbedingungen) interpretiert. „Die Natur, nachdem sie stufenweis durch Kälte und Hitze gegangen, hat sich in Griechenland, wo eine zwischen Winter und Sommer abgewogene Witterung ist, wie in ihrem Mittelpunkt gesetzt, und je mehr sie sich demselben nähert, desto heiterer und fröhlicher wird sie, und desto allgemeiner ist ihr Wirken in geistreichen witzigen Bildungen und in entschiedenen und vielversprechenden Zügen.“ Hier „wird sie ihre Menschen auf das feinste vollendet haben“. Dementsprechend besteht aber auch die menschliche Schönheit selbst in einer *Vereinigung von entgegengesetzten Einzelzügen*. Auch sie liegt irgendwie in der Mitte des Umkreises menschlicher Möglichkeiten. Wenn wir Winckelmanns Beschreibungen der griechischen Götterbilder aufmerksam lesen, so fällt uns auf, wie sehr er ihre Schönheit überall im harmonischen Ausgleich solcher Züge sucht, die ihrer Natur nach eigentlich immer nur getrennt vorzukommen pflegen. Von Apollo z. B. heißt es: „Der höchste Begriff idealischer männlicher Jugend ist sonderlich im Apollo gebildet, in welchem sich die Stärke vollkommener Jahre mit den sanften Formen des schönsten Frühlings der Jugend vereinigt findet.“ Auch die Schönheit des Bacchus besteht nach

Winckelmann augenscheinlich darin, daß sein Bild einen Knaben darstellt, der gerade auf der Grenze zwischen Kindheit und Jünglingsalter steht und darum beides miteinander verbindet. Von den Schönheiten der Gottheiten im männlichen Alter aber sagt er, sie bestehen „in einem Inbegriff der Stärke gesetzter Jahre und der Fröhlichkeit der Jugend“. Die Natur erreicht das ihr mögliche Optimum, eben das, was wir schön nennen, überall dort, wo es ihr gelingt, das Entgegengesetzte harmonisch auszugleichen und dadurch zu vereinigen, was sonst nur einseitig und getrennt existiert.

Das gilt aber vor allem noch in einem anderen als dem gesagten Sinne. Und erst da kommen wir zu dem Mittelpunkte von Winckelmanns Schönheitsidee. Winckelmann unterscheidet in der Betrachtung der Statuen „Schönheit“ und „Ausdruck“ als zwei Momente, die zwar in jedem großen Kunstwerke enthalten sein müssen, die aber dennoch irgendwie miteinander im Kampfe liegen. Denn der Ausdruck, „eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustands unserer Seele und unseres Körpers und der Leidenschaften sowohl als der Handlungen“, ist nach seiner Meinung eine Beeinträchtigung der reinen Schönheit, die sich eigentlich nur in der Ruhe des Lebens zu zeigen vermag. „Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit sowie dem Meere der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem, gesittetem Wesen sind.“ Von dem älteren Stil der griechischen Plastik heißt es deshalb später sehr bezeichnend: „Der starke Ausdruck verminderte die Schönheit.“ Nun ist aber dennoch für die Darstellung des Lebens der Ausdruck so wenig zu entbehren, daß als die höchste Aufgabe der Kunst und damit zugleich als die *höhere* Form der Schönheit eine weise *Vereinigung von Ausdruck und Schönheit* (in engerem Sinne) betrachtet werden muß. Und eben dies tut Winckelmann, wenn er an der plastischen Darstellung der griechischen Helden den glücklichen Ausgleich zwischen beiden oder anders gesprochen die schöne *Mäßigung der griechischen Menschen im Ausdruck menschlicher Leidenschaften* bewundert. An dieser wichtigen Stelle stehen zur Erläuterung die berühmten Charakterisierungen der Niobe und des Laokoon, an denen Winckelmann zeigen will, daß die Schönheit dieser Gestalten eben in der Mäßigung des Schmerzensausdrucks besteht. Die höchste Schönheit griechischen Menschentums, so wie es sich uns in den Statuen darbietet, können wir daher mit einem Worte sagen, liegt in der *Beherrschung des Ausdrucks*, künstlerisch gesprochen in der gegenseitigen Begrenzung von Ausdruckswillen und Schönheitswillen. Darum wird die höchste Höhe der griechischen Kunst („der schöne Stil“) eben da erreicht, wo die strenge Idealität durch „Grazie“ gemildert wird. So war Winckelmann schon in der ersten epochemachenden Abhandlung „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1753) zu dem berühmten Satze ge-

kommen, daß das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke „edle Einfalt und stille Größe“ sowohl in der Stellung als im Ausdruck sei. „So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.“ Und nun bemerke man, wie sehr hier bereits *das Schönheitsideal mit ethischen Idealvorstellungen verbunden* ist. Denn wie die äußere Schönheit der griechischen Statuen in der Schönheit der griechischen Menschen ihre Naturgrundlage hat, so ist auch ihre seelische Schönheit, ihre menschliche Beherrschtheit, ihr Maßhalten im Ausdruck der Leidenschaften, nur der Ausdruck der griechischen Menschheit selbst. Und Winckelmann sagt deshalb an dieser Stelle: „Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur: der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.“ Die griechische Plastik ist Ausdruck griechischer Lebensweisheit, griechischen Lebensideals. Ihre Schönheit spiegelt nur die Schönheit des griechischen Menschen. Diese Schönheit aber wird gesehen in dem schönen Maß, durch welches die entgegengesetzten Kräfte des Menschen, Vernunft und Leidenschaft, harmonisch vereinigt werden. *Schönheit ist die mittlere Linie zwischen den Extremen*, und sie entsteht nur durch gegenseitige Begrenzung entgegengesetzter Ansprüche.

*

Es ist klar, daß dieses Ideal der mittleren Linie kein Ideal war, das auch in der Sturm-und-Drang-Bewegung ohne weiteres seinen Kurswert behalten konnte. Der Beherrschung der Leidenschaften, dem Maßhalten im Ausdruck trat hier ja umgekehrt die Forderung nach möglichst starkem und charakteristischem Ausdruck, nach möglichst ungehemmter Entfaltung der natürlichen Leidenschaften entgegen. Trotzdem traten die Griechen in der Schätzung auch der jungen Generation nicht eigentlich zurück, sondern erfuhren nur eine Art der Auffassung, durch die sie allerdings in einem völlig anderen Lichte erschienen. Schon Lessing hatte im „Laokoon“ gegen die einseitig stoizistische Interpretation griechischer Menschenschönheit seinen berühmten Protest erhoben. Daß Laokoon den Ausdruck seines Schmerzes so zu bändigen weiß und daß er in der Darstellung des bildenden Künstlers nicht zu schreien, sondern nur zu seufzen scheint, das ist nach Lessings Meinung nicht mehr in dem Menschenideal der Griechen, sondern in den rein ästhetischen Bedingungen einer Kunst begründet, die das Transitorische nicht darzustellen vermag, ohne einen unangemessenen Eindruck her-

vorzurufen. Vergil läßt den Laokoon sehr wohl schreien, wie Sophokles den Phoktet. Also war den Griechen der natürliche Ausdruck ihrer Leidenschaften durchaus nicht fremd. Sie schämten sich ihrer Menschlichkeiten so wenig, daß man umgekehrt zu der Behauptung kommen könnte, ihre Schönheit habe gerade in ihrer wundervollen *Natürlichkeit* bestanden. Und diese Anschauung war es, die der Sturm und Drang in der Tat zum Kernpunkte seiner Griechenverehrung machte. *Die Griechen das Urbild der Natürlichkeit!* Deshalb aber war das eigentliche Vorbild wahren Griechentums nicht mehr die griechische Plastik, sondern die Homerischen Gestalten, in denen sich das griechische Menschentum eben in der ganzen Kraft und Fülle seiner „Leiden- und Freudenschaften“, in der natürlichen Bewegtheit aller seiner Menschlichkeiten zeigt. Eine besondere Vorliebe aber faßte man sogar für die Welt der Faune und Satyrn, in denen strotzende Naturhaftigkeit so unvergleichlichen Ausdruck gefunden hatte. Betrachtet man *Maler Müllers* antikisierende Idylldichtung, so zeigt sich, wie ihr Motiv gerade in der *Darstellung ungebändigten Trieblebens* besteht. Hier ist also scheinbar der andere Pol des Hellenismus erreicht, an dem die Schönheit des griechischen Menschen gerade in seiner reinen Natürlichkeit gesehen wird.

Und doch ist der Unterschied zwischen der Griechenauffassung von Sturm und Drang und derjenigen Winckelmanns nicht ganz so groß, wie er zunächst erscheint. Denn worin sah man gerade das Wesen reiner Natürlichkeit anders als in jener noch ungebrochenen *Ganzheit*, die, wie wir schon bei Schiller zu bemerken Gelegenheit hatten, im Grunde genommen nur eine umfassendere Form der Idee der harmonischen Synthese war, in der Winckelmann zuerst das Wesen griechischer Schönheit gesehen hatte. Hatte Winckelmann allen Nachdruck darauf gelegt, daß durch die Vereinigung der Extreme zugleich ihre gegenseitige *Begrenzung* bewirkt werde, so lag für Sturm und Drang der Akzent vor allen Dingen auf dem Vorhandensein und der Gleichberechtigung aller menschlichen Kräfte, auf der Idee der *Totalität*. Und die Natürlichkeit der Griechen bestand nach dieser Anschauung eben in dem vollkommen natürlichen Beieinandersein des Natürlichsten und des Geistigsten, zwar nicht ausschließlich in der moralischen, wohl aber in der *natürlichen „Beherrschung“ aller Register des Menschenlebens*.

*

Wie indessen die gesamte Geistesgeschichte bei ihrem Fortgange von Sturm und Drang zur Frühklassik in einer Rückkehr zum Geiste, in einer Neubewertung gerade der höheren Natur gegenüber der niederen, der Gewissensstimme der Vernunft gegenüber dem bloßen Trieb bestand, so erfuhr auch der Hellenismus aufs neue eine Umdeutung ins Idealische, die ihn wieder ganz in die Nähe

Winckelmanns zu führen schien. Gerade der *sittliche Adel* griechischer Gestalten und ihre Selbstbeherrschtheit wurde dem Schöpfer der Iphigenie Vorbild auf dem Wege zur Darstellung wahrer Humanität. Und das künstlerische Maßhalten der Alten ward ihm zum Muster bei der immer strengeren Stilisierung seiner neuen dramatischen Sprachform. Gleichwohl bleibt für die Geschichtsphilosophie der Frühklassik die Idee der Natürlichkeit immer weiter noch der entscheidende Gesichtspunkt für die Auffassung und Bewertung des Griechentums. Nur erscheint der Begriff der Natur in der bestimmten Weise geläutert, wie es dem *Naturidealismus* der Frühklassik entspricht. Und als das wichtigste Prinzip der Natur erscheint nunmehr eben ihre – Vernünftigkeit, im speziellen Fall aber ihre biologische Vernunft, die sich nicht nur in ihrem Emporsteigen zur Vernunft überhaupt, sondern gerade auch in der gesunden Begrenzung dieser Vernunft auf den Umkreis des Natürlichen zeigt. Wie die Vernunft selbst eine Form der Natur ist, so hat sie darum auch ihr natürliches Maß und kann dieses Maß nicht überschreiten, ohne die Harmonie und Gesundheit des Lebens in Frage zu stellen. Und wenn die Griechen auch hier wieder als ein Vorbild rechter Menschlichkeit erscheinen, so nunmehr darum, weil Natur und Geist bei ihnen in jenem gesunden Gleichgewichte stehen, das wir eben in besonderem Maße als schön empfinden. Die Griechen haben, wie wir diesen Tatbestand auch formulieren können, eine *natürliche Vernunft* gehabt, und gerade mit dieser natürlichen Vernunft, dieser Lebensvernunft, konnten sie dem Menschen des 18. Jahrhunderts Vorbild sein, der gerade darunter zu leiden glaubte, daß seine Vernunft einen ausgesprochen lebensfremden, ja einen lebenszerstörenden Charakter angenommen hatte.

Aus dieser Auffassung spricht nun ersichtlich bereits die Not des faustischen Menschen, die theoretisch vor allen Dingen zuerst von Herder zum Ausdruck gebracht worden ist. Hierfür charakteristisch ist besonders seine Abhandlung über die *Nemesis* (1785), in der er den Griechen nachrühmt, daß sie so klar und schön wie keine Nation der Erde „den feinen Umriß in der Gestalt und Kunst des Lebens“ auszudrücken und einzuhalten verstanden hätten. Und als die eigentliche *Maßbewahrerin* suchte er hier die Göttin der Nemesis zu erklären, die jede Überschreitung des natürlichen Maßes unnachsichtlich rächt. Die Nemesis ist nichts anderes als das Gesetz der biologischen Vernunft, die durch Zerstörung des Unmäßigen und Unvernünftigen dafür sorgt, daß das Leben in seinen natürlichen Grenzen und das heißt in denjenigen Formen bleibt, in denen es allein existieren kann. Existieren aber kann das Leben nur in den Formen der natürlichen Vernunft, das menschliche Leben insbesondere in den Formen der Humanität. Es scheint indessen, so bemerkt der moderne Kulturkritiker bezeichnend, „daß *wir* diesen sanften Umriß eines menschlichen Daseins ziemlich aus den Augen ver-

loren haben, indem wir, statt dieser Schranken (unsrer Natur und unsrer Kräfte) so gern das Unendliche im Sinn haben und glauben, daß die Vorsehung immer nur dazu mit uns beschäftigt sein müsse, um uns aus unseren Grenzen zu rücken, unsere Schranken unendlich zu erweitern und uns die Ewigkeit in der Zeit, d. h. den Ozean in der Nußschale zu genießen zu geben. Unsere Metaphysik und Wortphilosophie, unser Jagen nach Kenntnissen und Gefühlen, die über die menschliche Natur hinaus sind, kennt keine Schranken, und so sinken wir, nachdem wir uns in jungen Jahren vergeblich aufgezehrt haben, im Alter wie Asche zusammen, ohne Form des Geistes und Herzens, vielmehr also ohne jene schönere Form der Menschheit, die wir doch wirklich erreichen konnten“. So können uns also die Griechen insbesondere *Vorbild in der natürlichen Beschränkung des Lebens* sein. Aber diese Beschränkung – oder um von hier auf Winckelmann zurückzublicken, diese Beherrschung im Ausdruck – hat nicht mehr wie bei ihm einen ethischen, sondern nur noch natürlichen Charakter. Das griechische Maß ist nicht ethisch, sondern natürlich zu verstehen. Es ist der Ausdruck der hier waltenden natürlichen Vernunft des Lebens, ebenso wie die geschichtliche Entwicklung der Griechen ein wundervolles Schauspiel deshalb ist, weil sie ganz natürlich, rein von innen und aus der natürlichen Vernunft des griechischen „Dämons“ heraus erfolgt.



Schon Haym hat darauf hingewiesen, wie sehr Schillers gleiche Auffassung auf den hier von Herder vorgetragenen Gedanken beruht. Um so weniger wird man gerade übersehen, einen wie unvergleichlich viel großartigeren, bestimmteren und wirkungsvolleren Ausdruck Schiller diesen Gedanken gegeben hat. Das was bei Herder nur in Andeutungen enthalten ist, ist erst in Schillers Schriften wirklich entwickelt und zu historischer Wirksamkeit entfaltet worden. Was Schiller an den Griechen bewunderte, das war noch viel deutlicher als bei Herder die in ihnen *unzerstörte Einheit von Natur und Kultur*. Die Griechen hatten nach seiner Meinung eine noch „*natürliche Kultur*“, und sie waren ihm deshalb der lebendige Beweis dafür, daß Kultur und Natur nicht jene unvereinbaren Gegensätze sind, zu denen sie der Rousseauismus hatte machen wollen. Wo also Schiller von den Griechen spricht, tut er es immer unter einem dreifachen Gesichtspunkte: die Griechen sind noch Natur, sie haben zugleich Kultur, und trotzdem hören sie nicht auf, Natur zu sein. Darin besteht ihre Schönheit, darin ihre Vorbildlichkeit für alles höhere Menschentum. „Der Ruhm der Ausbildung und Verfeinerung, den wir mit Recht gegen jede andere bloße Natur geltend machen, kann uns gegen die griechische Natur nicht zustatten kommen, die sich mit allen Reizen der Kunst und mit aller Würde der Weisheit vermählte, ohne doch, wie

die unsrige, das Opfer derselben zu sein. Die Griechen beschämen uns nicht bloß durch eine Simplität, die unserem Zeitalter fremd ist; sie sind zugleich unsere Nebenbuhler, ja oft unsere Muster in den nämlichen Vorzügen, mit denen wir uns über die Naturwidrigkeit unserer Sitten zu trösten pflegen. Zugleich voll Form und Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen“ (8, 183f.). Nicht, wie der Sturm und Drang sich vorzutäuschen suchte, waren die Griechen ein Naturvolk in jenem Sinne, für den der Rousseauismus sich begeisterte. Mit ihnen beginnt umgekehrt die eigentliche Kultur der Menschheit, was für Schiller nichts anderes heißt als die Befreiung des Geistes aus dem Naturzwange der Sinnlichkeit. Und so findet er z. B. bereits in dem stillen und edlen Schritt, mit welchem Homer das Griechenheer in den Kampf ziehen läßt, den „Sieg der Form“ über die blinde Kraft, in dem überall das innere Prinzip der Kultur besteht. Darum aber beginnt auch bei den Griechen die Differenzierung der menschlichen Gattung in einzelne gegeneinander unterschiedene Individuen. Nur führte dieser Prozeß bei ihnen nicht zu einer Zerstörung ihrer menschlichen Totalität. Die Vernunft, heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung, „zerlegte zwar die menschliche Natur und warf sie in ihrem herrlichen Götterkreis vergrößert auseinander, aber nicht dadurch, daß sie sie in Stücken riß, sondern dadurch, daß sie sie verschiedentlich mischte, denn die ganze Menschheit fehlte in keinem einzelnen Gott“ (8, 184). Die griechische Kultur war eben keine entartete, sondern eine „natürliche“ Kultur, in der Vernunft und Trieb ständig miteinander in Fühlung, in ständiger Einwirkung aufeinander blieben. Und Schiller bildet den charakteristischen Satz: „So hoch die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie liebend nach, und so fein und scharf sie auch trennte, so verstümmelte sie doch nie“ (ebd.). Die griechische Kultur, können wir daher sagen, bewahrte auch in der Kultivierung ein *natürliches Maß* und hörte trotz der Entwicklung des Geistes nicht auf, Natur zu bleiben. Weder der Verstand noch die Sinnlichkeit emanzipierten sich jemals von der Lebensgantheit, sondern blieben mit ihr organisch, d. h. zu gegenseitiger Begrenzung und Berichtigung verbunden. So blieb trotz aller Differenzierung, Entwicklung und Kultivierung der griechische Mensch doch immer eine „Totalität“. – Die naiv idealisierte Darstellung solcher Lebensschönheit aber haben wir nach Schillers Meinung in den griechischen Götterbildern plastisch vor uns. Und wenn wir diese Götter betrachten, so empfinden wir als ihr innerstes Wesen jene seelische *Freiheit von jedem Widerstreite des Lebens*, der den Griechen selber zwar als solcher gar nicht zum Bewußtsein kam, dessen Abwesenheit in den edlen Bildungen ihrer Idealgestalten für *uns* aber gerade der entscheidende Eindruck ist. Die griechischen Götterbilder sind daher Repräsentanten jener ide-

alen Lebensschönheit, die dann entsteht, wenn wir das Leben aller Sorgen und Pflichten, aber auch aller Leidenschaften im Guten oder im Bösen überhoben denken. Sie sind das Bild jener vollkommenen Freiheit des Spieles, wie sie nur Wesen wirklich zuteil werden kann, die völlig über die irdische Welt erhoben sind. War auch dies für die Griechen natürlich nur ein göttliches Ideal, so hatte es für sie doch nicht den Charakter eines aus der inneren Not geborenen Sehnsuchtsbildes, sondern den einer idealen Steigerung der eigenen Wohlgeratenheit und Lebensschönheit, keinen schmerzlich-sentimentalischen, sondern einen zuversichtlich-naiven Charakter. Die Idealgestalten der griechischen Götter waren nicht von der griechischen Natur durch einen breiten Riß getrennt, wie der unendliche Gott des Christentums von seinen endlichen Geschöpfen, sondern durch eine natürliche Brücke verbunden, über die sowohl der Gott zu den Menschen (Jupiter) wie der Mensch zu den Göttern (Herkules) gelangen konnte. Auch sie waren und blieben „natürliche Ideale“. Freilich wie die griechischen Götter nur ein ideales Maximum griechischer Lebensschönheit darstellten, so war nach Schillers Meinung auch die griechische Menschheit selbst ein „Maximum“, „das auf dieser Stufe weder verharren noch höher steigen konnte. Nicht verharren, weil der Verstand durch den Vorrat, den er schon hatte, unausbleiblich genötigt werden mußte, sich von der Empfindung und Anschauung abzusondern und nach Deutlichkeit der Erkenntnis zu streben; auch nicht höher steigen, weil nur ein bestimmter Grad von Klarheit mit einer bestimmten Fülle und Wärme zusammen bestehen kann. Die Griechen hatten diesen Grad erreicht, und wenn sie zu einer höheren Ausbildung fortschreiten wollten, so mußten sie, wie wir, die Totalität ihres Wesens aufgeben und die Wahrheit auf getrennten Bahnen verfolgen“ (8, 188)f.. Auch dies war ein Gedanke, den Schiller mit Herder teilte, ja der ihm sicherlich aus Herders Geschichtsphilosophie entgegengebracht worden war. Es war zudem ein Gedanke, mit dem schon Winckelmann den schließlichen Verfall der griechischen Kunst zu erklären versucht hatte. Auch die Kultur ist ein Prozeß und, da er von Lebewesen vollzogen wird, auch darin ein Abbild des Lebens, daß alle seine Stufen der Vergänglichkeit unterworfen sind. Mußte aber der Kulturprozeß notwendig weiterschreiten, so mußte auch das Griechentum und die Möglichkeit vergehen, das Problem der Kultur auf so einfache und natürliche Weise zu lösen, wie es in jenen glücklichen Zeiten möglich war. Auch wir können deshalb weder mehr Griechen sein noch den Traum der griechischen Menschheit wiederholen wollen. Ewig wird uns zwar die griechische Menschheit als ein regulatives Prinzip, als ein hehres Ideal menschlicher Lebensschönheit vorschweben müssen, aber die Mittel, es zu erringen, können heute nicht mehr dieselben sein wie zu den Zeiten des Perikles. Und gerade das ist die praktische Aufgabe der modernen Kultur, Mittel zu er-

finden, um auf einem neuen Wege zu einer Art der Kultur zu gelangen, die wie die griechische Kultur wiederum ein wahrhaft schönes Leben möglich macht. Wir wissen bereits: als das moderne Mittel hierzu betrachtete Schiller die ästhetische Erziehung.

*

Schiller war keineswegs der einzige, der um die Mitte der 90er Jahre die Griechen in diesem Sinne als das Vorbild einer veredelten Menschheit betrachtete. Der Geist des Hellenismus hatte im Gegenteil nach allen Seiten um sich gegriffen und insbesondere auch die jüngere Generation in seinen Bann gezogen, in der sich späterhin die Wendung zur Romantik vollziehen sollte. Derjenige, mit dem im besonderen Schiller seine Gedanken teilte und von dem er in dieser Hinsicht besondere Förderung erfuhr, war außer seinem Freunde Körner vor allen Dingen der zehn Jahre jüngere *Wilh. v. Humboldt*, der gerade eben auch eine „*Skizze über die Griechen*“ geschrieben hatte. Gleichzeitig mit Schiller und Humboldt aber erschienen auch die Schriften des jungen *Friedrich Schlegel*, die in einer Weise den Hellenismus propagierten, daß es selbst Schiller zuviel wurde und er in einem Distichon spottete:

Kaum hat das kalte Fieber der Gallomanie uns verlassen,
Bricht in der Gräkomanie gar noch ein hitziges aus.

Und doch kehren in Schlegels Schriften nur die gleichen Gesichtspunkte wieder, unter denen auch Schiller die Griechen betrachtete. Wir brauchen nur den ersten seiner Aufsätze „Über die Grenzen des Schönen“ aufzuschlagen, so tritt uns sofort der völlig schillersche Satz entgegen: „Wenn nicht Kunst, sondern der Trieb die Bildung lenkt, so entwickelt sich gleichmäßig der *ganze* Mensch. Vollständigkeit und Bestimmtheit sind die unterscheidenden Merkmale der Alten.“ Und am Ende: „*Maß* ist der Gipfel der Lebenskunst. Nur durch Vollständigkeit kann er erreicht werden.“ In dem Aufsätze „Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern“ aber heißt es: „Die Bildung der Griechen war durchaus einfach, ihr Geist entwickelte und vollendete sich ganz frei aus eigener Natur. Bei keinem anderen Volke konnten alle Kräfte und Anlagen des Menschen sich so frei, rein und bestimmt äußern und üben und durch alle Stufen der Bildung aufwärts und abwärts den Kreislauf der sich selbst überlassenen Natur vollenden.“ Das braucht im einzelnen hier nicht weiter ausgeführt zu werden, da es nur Wiederholungen ergeben könnte. Freilich würden diese Wiederholungen wohl beweisen, mit einem wie verfeinerten Geiste, mit wieviel reicheren positiven Kenntnissen und mit wieviel größerer Freiheit von vorgefaßten philosophischen Ideen der Hellenismus in der romantischen Generation zunächst vertreten wurde. Bei

Schiller hatte er vielfach doch einen etwas allzu einfachen, schematischen und doktrinären Charakter, den er erst in seinen Gedichten verlor.



Als letzter in dem Zuge der deutschen Theoretiker des Hellenismus trat endlich in Schillers Todesjahre *Goethe* mit seiner Schrift „*Winckelmann und sein Jahrhundert*“ hervor, in der nun alles noch einmal auf eine sehr originelle Art zusammengefaßt wurde, was vor ihm auf die verschiedenste Weise bereits entwickelt worden war. Und mit der Würdigung des großen Mannes, von dem die ganze Bewegung ihren ersten und wichtigsten Anstoß erhalten hatte, knüpfte er nunmehr ihr Ende und ihren Anfang zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. Was für Goethe das Griechentum bedeutete, das hat er theoretisch nirgendwo klarer ausgesprochen als in dem Abschnitte „Antikes“. Aber freilich, hineingestellt in die Ideengeschichte des deutschen Hellenismus, deren Umrisse wir hier zu geben versuchten, beweist dieser Abschnitt nur, wie sehr auch Goethes diesbezügliche Ideenwelt auf den gleichen Vorstellungen beruhte, wie sie von Herder und Schiller, Humboldt und Schlegel ausgesprochen worden waren. „Der Mensch vermag gar manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die *sämtlichen* Eigenschaften gleichmäßig in ihm *vereinigen*. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen. Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein *Ganzes* wirkt, wenn er sich in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen fühlt, wenn das harmonische Behagen ihm ein reines, freies Entzücken gewährt – dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. ... Wirft sich der Neuere, wie es uns eben jetzt ergangen, fast bei jeder Betrachtung ins Unendliche, um zuletzt, wenn es ihm glückt, auf einen beschränkten Punkt wieder zurückzukehren, so fühlten die Alten ohne weitem Umweg sogleich ihre einzige Behaglichkeit innerhalb der lieblichen Grenzen der schönen Welt. ... Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangen“ (34, 11 ff.). Das braucht nicht näher erläutert zu werden. Dagegen interessiert uns sehr die Wendung, die Goethe in seinem besonderen Zusammenhange diesem Gedanken gibt. Nachdem er nämlich solcherart die hohen Vorzüge der Alten gepriesen hat, fährt er fort: „Aber nicht allein das Glück zu genießen, sondern auch das Unglück zu ertragen waren jene Naturen höchlich geschickt: denn wie die gesunde Faser dem Übel

widerstrebt und bei jedem krankhaften Anfall sich eilig wiederherstellt, so vermag der jenen eigene gesunde Sinn sich gegen innern und äußern Unfall geschwind und leicht wiederherzustellen. Eine *solche antike Natur war*, insofern man es nur von einem unsrer Zeitgenossen behaupten kann, *in Winckelmann wiedererschienen*, die gleich anfangs ihr ungeheures Probestück ablegte, daß sie durch 30 Jahre Niedrigkeit, Unbehagen und Kummer nicht gebändigt, nicht aus dem Wege gerückt, nicht abgestumpft werden konnte. Sobald er nur zu einer ihm gemäßen Freiheit gelangte, erscheint er *ganz* und abgeschlossen, völlig im antiken Sinne“ (34, 13). Das Bemerkenswerte an diesen Ausführungen ist erstens, daß hier als das eigentlich Antike die *Gesundheit* erscheint, die besonders darin gesehen wird, daß ein Organismus auch unter ungünstigen Verhältnissen immer seine Ganzheit, seine Struktur bewahrt. Denn auch hier erscheint als das Ideal des wahren und gesunden Lebens das Leben aus dem Vollen heraus. Zweitens aber, daß hier ein Zeitgenosse als antike Natur, als wiedergeborener Grieche betrachtet wird. Denn so war zehn Jahre zuvor auch Goethe selbst, und zwar von jenem späten Freunde gesehen und gedeutet worden, der als erster den tiefen Sinn von Goethes italienischer Reise und damit seine Verwandlung vom faustischen zum klassischen Menschen begriffen und ausgesprochen hatte: Schiller.

Das aber lenkt unsere Blicke überhaupt auf die weitere Bedeutung des deutschen Hellenismus, der nicht nur in der geschilderten Griechenverehrung, sondern auch in der Sehnsucht des deutschen Menschen nach dem Süden bestand, der Sehnsucht nach einer nicht nur geistigen, sondern geistig-leiblichen, totalen Wiedergeburt durch die Schönheitswelt Italiens, in der antiker Geist bis heute nicht nur in den klassischen Resten einer großen Vergangenheit, sondern auch in der Lebensart eines ganzen Volkes lebendig geblieben ist. Aus dieser fast bereits bewußten Sehnsucht heraus faßte Goethe die Idee seiner *italienischen Reise*; in dieser Idee erlebte er als erster Deutscher nicht nur wie Winckelmann die Schönheit der italienischen Kunstschatze, sondern auch des italienischen Lebens selbst. Und mit dieser Reise wurde als die klassisch-romantische Frucht des deutschen Hellenismus jene Idee „Italien“ geboren, die nicht nur für die deutsche Dichtung, sondern auch für die deutsche Kultur der nächsten hundert Jahre von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen ist.

4

Es war schon darauf hingewiesen worden, daß Schillers Schönheitsphilosophie in bestimmtem Sinne eine Rückkehr zu Sturm und Drang, die Läuterung jenes Totalitätsideals ist, wie es in der Forderung nach „Natur“ zum Ausdruck kommt.

Auch *Goethes italienische Humanität* bedeutet eine Rückkehr zu seiner Jugend und ist von Goethe selbst als solche, als eine Wiederverjüngung seines ganzen Menschen empfunden worden. „Das Leben hier ist eine zweite Jugend“, schrieb er aus Rom am 25. 1. 1787. Aber das was ehemals ein unmittelbarer, unreflektierter Drang war, aus dem Vollen heraus zu leben, das erscheint in Goethes italienischen Briefen, und es erscheint dort immer wieder, als die sehr bewußte Forderung nach *Ganzheit*. Und so konnte sie nur erhoben werden, weil Goethe in der dazwischenliegenden Weimarer Frühzeit das Gefühl dieser Ganzheit, das ihn in seiner Jugend beseligte, verloren hatte. Er schreibt charakteristisch am 8. 6. 1787: „Übrigens habe ich glückliche Menschen kennen lernen, die es nur sind, weil sie *ganz* sind. Auch der Geringste, wenn er ganz ist, kann glücklich und in seiner Art vollkommen sein. Das will und muß ich nun auch erlangen. Und ich kanns. Wenigstens weiß ich, wo es liegt und wie es steht. Ich habe mich auf dieser Reise unsäglich kennen lernen.“ Daß er aber durch Italien tatsächlich *ganz* geworden sei, das glaubt er von sich selbst in einem Briefe vom 19. 1. 1788 sagen zu dürfen.

Simmel hat als Grund von Goethes innerer Zerrissenheit am Ende seiner frühweimarischen Epoche das Auseinandertreten von Wirklichkeit und Wert bezeichnet, während Glück und Schönheit von Goethes Jugendepoche auf der Einheit dieser Gegensätze, auf dem pantheistischen Grundgefühl seiner gesamten Existenz beruhen, daß alles Wirkliche seinen Wert in sich trage und deshalb auch vor Gott immer irgendwie gerechtfertigt sei. In Weimar habe das andere Gefühl Platz gegriffen, daß die Werte des Lebens etwas seien, das der Wirklichkeit erst unter schweren Kämpfen abgerungen werden müßte. Derselbe Dualismus also, der um dieselbe Zeit nur in anderer Form als Kantische Philosophie den Herder-Goetheschen Monismus unterbricht und die ganze Geistesgeschichte bis auf Schiller so nachhaltig beeinflußt hat! Tatsache ist, daß keine Zeit von Goethes Leben so unter der Idee der Pflicht, der Beschränkung, ja der Askese gestanden hat wie die, in der er sein verantwortungsvolles Amt übernommen und so sich selbst zur Entsagung verurteilt hatte, wie auch durch das Verhältnis zu einer verheirateten Frau, die er niemals besitzen konnte. Tatsache ist, daß keine Zeit seines Lebens ihm trotz höchster sittlicher Befriedigung so schwer gewesen ist wie diese Zeit einer fortgesetzten Selbstüberwindung. Doch darf seine Sehnsucht nach dem leichteren, harmonischeren, glücklicheren Leben des Südens keineswegs ausschließlich oder nur vorzugsweise aus dieser moralischen Verdüsternis heraus verstanden werden, wiewohl Goethe selber oft genug betont hat, daß gerade auch sein moralischer Sinn durch Italien eine große Erneuerung erlitten habe (z. B. 20. 12. 1786). Sondern wenn ihm in Weimar Wert und Wirklichkeit immer mehr auseinanderzufallen drohten, so war es auch und vor allen Dingen

infolge des Mißverhältnisses zwischen seiner immer höheren und reicher gewordenen inneren *idealen Welt* und der bescheidenen Welt der Weimarer *Wirklichkeit*, die ihm zu diesen inneren Bildern seiner Seele so gar keine äußeren Gegenbilder entgegentrug. Das gilt vor allen Dingen auch von der bildenden Kunst. Ihm fehlte daher die Welt zu seiner Weltanschauung, das Sinnliche zu seinem Geistigen, die Gegenwart zu seiner Ewigkeit. Und ganz insbesondere fehlte ihm, dem Künstler, und seinen so sehr in der Entwicklung begriffenen Kunstanschauungen die Gegenwart einer großen Kunst, in der ihm das alles wirklich vor die Sinne trat, was er als Ahnung vor seinem geistigen Auge sah. Er mußte sich also vornehmen wie ein Fisch, dem sein Lebenselement, das Wasser, fehlt. Und was er in Italien suchte, war daher ganz allgemein die „*Ergänzung*“ seiner leiblich-geistigen Existenz zu jener Ganzheit, die nun einmal das eingeborene Ideal seines Lebens war.

Wenn somit *Ganzheit als das Ziel* seiner italienischen Wiedergeburt zu betrachten ist, so folgt aus dem Gesagten unmittelbar, daß das Mittel zu diesem Ziel zunächst eine Kultivierung der „*Sinnlichkeit*“ sein mußte, indem es eben darauf ankam, einer vorhandenen Ideenwelt die sinnliche Anschauung, einem durch äußere Pflichten eingeengten Leben die volle Breite seiner Wirklichkeit und einer allzu geistig gewordenen Existenz durch Heiligung der Sinne *innere Harmonie* und neue Lebenslust zu geben. Und deshalb ist für Goethes italienische Reise nichts so sehr bezeichnend wie die ungeheuere Bedeutung, die jetzt das Goethesche Auge gewinnt. Diesem Auge vor allen Dingen fiel die große Aufgabe zu, den leidenschaftlichen Hunger Goethes nach Anschauung zu stillen. Und daraus wird sogleich die eigentümliche Tatsache verständlich, daß in dem Dichter Goethe jetzt mit einem Mal wieder der alte Drang zur bildenden Kunst erwacht und ihn eine Zeitlang mit dem Wahn erfüllt, nicht vor allen Dingen zum Dichter, sondern zum bildenden Künstler berufen zu sein. Es war der Drang nach dem sinnlichen Erfassen der Sinnenwelt, der in diesem Bildnerwillen zum Ausdruck kam. In derselben Richtung liegt aber nicht nur der sinnliche Genuß des südlichen Klimas, die freudige Teilnahme an dem sinnlichen Volksleben – „wie moralisch heilsam ist mir dann auch (schrieb er aus Rom am 1. 11. 1786), unter einem ganz sinnlichen Volke zu leben“ –, sondern vor allem auch die Erfahrung der sinnlichen Liebe, von deren Bedeutung wir kaum aus der späteren Reisebeschreibung, dafür aber um so mehr aus den römischen Elegien eine richtige Vorstellung bekommen. Goethe wird in Italien zum Sinnenmenschen.

Und doch, wie verkehrt wäre diese Behauptung, wenn man dabei vergäße, in welchem Maße Goethe einen spezifisch geistigen Menschen nach Italien mitbrachte, und daß er daher durch diese Ausbildung seiner Sinnlichkeit nicht zum bloßen Sinnenmenschen, sondern eben zu einem *ganzen* Menschen wurde. Die

Goethesche Vernunft zog hier, um auf das Schillerwort zurückzublicken (vgl. S. 298), die Materie nur liebend nach. Und die Sinnlichkeit vermählte sich daher nicht nur mit der schon ausgebildeten Vernunft, sondern unterstellte sich ihr sogleich als dienendes Organ. Niemals handelt es sich bei Goethe um eine „rohe“, sondern ausgesprochenermaßen um eine vergeistigte Sinnlichkeit, ja um sogleich das bezeichnende Wort zu gebrauchen, um eine ästhetische Sinnlichkeit bzw. um eine *ästhetische Weltauffassung*. Sie war es, die Goethe in Italien praktisch erlernte, sie war es, in der sein Leben zu innerem Gleichgewichte kam. Und zwei Gebiete waren es vor allen Dingen, auf denen Goethe diese neu gewonnene ästhetische Weltauffassung übte – es waren genau die beiden, an denen sie auch Kant in der „Kritik der Urteilskraft“ theoretisch entwickelte –: die Betrachtung, der Natur und die Betrachtung der Kunst. Daraus wird sogleich verständlich, warum in der Goetheschen Ideenwelt *Natur und Kunst* so ungeheuer eng zusammengehören. Denn in der ästhetischen Weltauffassung erscheint die Natur ebenso sehr als Künstlerin wie die Kunst nur als eine Vollendung der Kunst der Natur. In beiden Fällen aber besteht die ästhetische Weltauffassung in einer geistigen Form der Anschauung, und der so geschaute Gegenstand erscheint in ihrem Lichte als eine anschauliche Gesetzmäßigkeit, als Symbol. Das kann hier freilich nur angedeutet werden, da es, was die daraus hervorgegangene Naturanschauung betrifft, bereits im 1. Buche (vgl. S. 52 ff.) behandelt worden ist, seine Anwendung auf die Kunst dagegen unserem 3. Buche vorbehalten bleiben muß. Auch was vergeistigte Sinnlichkeit des Liebeslebens, was eine ästhetische Auffassung des Erotischen praktisch bedeutet, kann erst bei Gelegenheit der römischen Elegien wahrhaft gewürdigt werden. Hier kommt es nur auf die grundsätzliche Erkenntnis an, daß die italienische Erziehung zur Sinnlichkeit, durch die Goethe sich endlich „ganz“ geworden fühlte, nicht allein eine Erweckung und Übung der Sinnlichkeit überhaupt, sondern zugleich eine geistige Erziehung der Sinnlichkeit, eine *Erziehung der Sinnlichkeit zu geistigem Gebrauch* und folglich ebenso sehr eine Verleiblichung des Geistes wie eine Vergeistigung des Leibes war. Es muß noch einmal wiederholt werden: Diese Entwicklung zur menschlichen Totalität war eine Rückkehr zu dem alten Sturm-und-Drang-Ideal, aber zugleich seine Erhebung auf eine sehr viel höhere Stufe. Denn was im Sturm und Drang noch wesentlich unbewußt und äußerst dumpf und verworren war, das ward hier zu einer voll erkannten und bewußt geübten Lebenskunst erhoben und damit aus einem glücklichen Geschenk der Jugend zu einer heiß umworbenen und bewußt errungenen Form des Mannesalters. Und wir verstehen gut und gern, wenn Goethe später einmal schrieb: „Ich war in Italien sehr glücklich.“

Und doch umschreibt das Gesagte erst die eine Hälfte, besser gesagt den inneren Kreis von Goethes italienischer Humanität. Es handelt sich bei dieser Ganz-

heit nämlich keineswegs nur um jene *innere Einheit des Menschen mit sich selbst*, die wir bisher im Auge hatten. Es handelt sich ebensosehr und vielleicht noch mehr um die *Wiederherstellung jener äußeren Einheit von Mensch und Welt*, die sich ebenfalls in Weimar durch die unvermeidlichen Reibungen des praktischen Lebens in einem engen und beschränkten Kreise zu verflüchtigen Gefahr gelaufen hatte. Sich mit der Welt und ihrer großen Gesetzlichkeit in innerer Übereinstimmung zu fühlen war für Goethe, dessen Jugend so ganz und gar auf dieses natürliche Übereinstimmungsgefühl gegründet war, ein so tief inneres Bedürfnis, daß er sich als „Ganzer“ allerdings erst fühlen konnte, wenn er sich dieser Harmonie aufs festeste versichert hatte. Und nicht zuletzt dieses Erlebnis der *Harmonie seiner inneren Gesetzlichkeit mit der Gesetzlichkeit der Welt* war es, was ihm in Italien zuteil wurde und was seinem ganzen fürderen Leben jene unvergleichliche Reife und Sicherheit verlieh. Das Entscheidende dabei ist aber nicht nur dies, daß Goethe nunmehr lernte, sich dem Weltgesetze zu unterwerfen, sondern daß er begriff, daß er nur er selbst zu sein und seinen innersten Gesetzen zu gehorchen brauche, um damit zugleich dem Weltgesetze zu genügen. Denn das Gesetz der vollendeten Humanität, das Gesetz der inneren Durchdringung von Natur und Geist, ist zugleich das Weltgesetz überhaupt, wie es sich in der Natur in ewigen Abwandlungen offenbart. Daß Goethe das Gefühl der Harmonie zwischen sich und der Welt aber nun so klar empfand, das verdankte er eben der anschaulichen Einsicht in den Charakter des Lebens und seiner Gesetzlichkeit sowie der Einsicht, daß diese Gesetzlichkeit für ein von Natur gesetzliches und mit dem inneren Willen zur Gesetzlichkeit geborenes Individuum den Charakter vollkommener *Freiheit* hat. Weshalb es zu seinen tiefsten Überzeugungen gehörte, wenn er dichtete, *daß nur das Gesetz uns Freiheit geben könne*. Wahrhaft frei sind wir eben nur dann, wenn wir innerlich gesetzmäßig geworden sind und das Gesetz der Welt, das zugleich unser eigenes Gesetz ist, vollkommen in uns aufgenommen haben.

Dies ist der höchste Zustand, der sich erreichen läßt. Es ist der Zustand vollendeter Humanität, der deshalb keineswegs nur in der inneren Übereinstimmung mit sich selbst, sondern noch entschiedener in der äußeren Übereinstimmung mit der großen Gesetzlichkeit der Welt besteht. *Goethe aber war von Grund seines Wesens ein Vertreter der Gesetzlichkeit*, dieses Wort in seinem weitesten, metaphysischen Sinne verstanden. In dem Augenblicke ward er deshalb innerlich *vollendet*, als er selbst die innere Gesetzlichkeit seines Lebens und die Einheit dieser inneren und der äußeren Gesetzlichkeit der Welt bewußt für sich gefunden hatte. Die erstere allein hätte ihm nicht genügt. Denn als „gesetzmäßig“ vermochte er seiner ganzen Geistesart nach, mit der er durchaus ein Kind des Kantischen Jahrhunderts war, sein Wesen nur zu fühlen, wenn es mit der *allgemeinen* Gesetzlich-

keit der Welt den gleichen Pulsschlag hatte. Das ist der letzte Sinn jenes schon zitierten Abschnittes im „Winckelmann“, der hier noch einmal angeführt werden muß, damit er uns in der ganzen Tiefe seines Lebensgefühls zum Bewußtsein kommt: „Wenn die gesunde Natur des Menschen als ein *Ganzes* wirkt, wenn er sich *in der Welt als in einem großen, schönen, würdigen und werten Ganzen* fühlt, wenn das *harmonische Behagen* ihm ein reines, freies Entzücken gewährt – dann würde das Weltall, wenn es sich selbst empfinden könnte, als an sein Ziel gelangt aufjauchzen und den Gipfel des eigenen Werdens und Wesens bewundern. Denn wozu dient all der Aufwand von Sonnen und Planeten und Monden, von Sternen und Milchstraßen, von Kometen und Nebelflecken, von gewordenen und werden-den Welten, *wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut*“ (34, 12). Der Zustand höchsten Behagens an der Einheit eines inneren Ganzen mit dem äußeren Ganzen, der hier geschildert wird, er ist der Zustand von Goethes italienischer Humanität.

So aber hatte Goethe auch die Griechen begriffen, und an den Griechen war ihm diese Idee der vollendeten Humanität erst wahrhaft aufgegangen. Bewußt oder unbewußt durfte er sich darum selbst als *wiedergeborenen Griechen* fühlen. Und als deshalb Schiller in dem berühmten Brief zu seinem 45. Geburtstage eben diese Einsicht ihm entgegnetrug und ihn als einen durch das Schicksal in den Norden verschlagenen griechischen Geist ansprach, der nun mit unsäglicher Mühe sich zu der ihm eingeborenen Idee des Klassischen zurückgefunden habe, da war der Bund zwischen ihm und Schiller besiegt. Denn nun wußte er, daß keiner so wie Schiller die Idee und den Sinn seiner italienischen Vollendung begriffen hatte.

Man könnte die Frage aufwerfen, ob denn zur Vollendung der schönen Menschlichkeit gerade Italien so unbedingt erforderlich sei, und wird diese Frage selbstverständlich verneinen müssen. Aber wie zu dem ästhetischen Zustand ein ästhetischer Gegenstand, d.h. ein Gegenstand gehört, der diesem Zustande besonders günstig ist, so ist auch Italien mit seiner Einheit von Natur und Kultur, der Schönheit seines Klimas und seiner Menschen, seinem natürlichen Formenreichtum und dem noch größeren Reichtum an wahrhaft großer Kunst allerdings ein ganz besonders günstiger Boden, den Menschen sowohl in innere Übereinstimmung mit sich selbst wie mit dem schönen Ganzen der großen Welt zu versetzen und ihn überhaupt zu einer spezifisch ästhetischen Auffassung der Welt und des Lebens zu erziehen. Insofern ist es allerdings mehr als ein Zufall, daß sich die deutsche Humanität in Italien vollendete und Italien daher lange Zeit das Symbol für einen Zustand höchsten Lebens geblieben ist, einen Zustand, den freilich nicht der Italiener selbst, sondern nur der Nordländer dort erleben kann. Denn dieser Zustand ist eben keineswegs „Natur“, sondern durchaus in jenem

Schillerschen Sinn „zweite Natur“, d.h. ein Zustand der Wiedervernatürlichung des Kulturmenschen, der eben nur diesem, aber nicht bloß dem naturhaften Italiener zu eignen vermag.

II. DIE DICHTERISCHE GESTALTUNG SCHÖNER HUMANITÄT

5

Unter den Dichtungen, in denen das Ideal des schönen Lebens anschaulich zur Darstellung gelangt, stehen die *Römischen Elegien* nicht nur zeitlich, sondern auch nach dem Grad ihrer Ausdruckskraft an erster Stelle. In ihnen hat Goethes italienische Humanität nicht nur ihre persönlichste, sondern auch die Gestalt gewonnen, die uns am menschlichsten und unmittelbarsten von ihrer Schönheit überzeugt. Dennoch sind gerade diese Elegien von je so viel Verständnislosigkeit begegnet, daß es hier nicht allein ihre poetischen Qualitäten, sondern vor allen Dingen ihre geistesgeschichtliche Bedeutung, ihren tieferen menschlichen Sinn zu zeigen gilt. Diese Bedeutung ergibt sich unmittelbar, wenn wir die *Römischen Elegien* zu dem bekannten Schillerworte in Beziehung setzen, nach welchem dem Menschen „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden nur die bange Wahl bleibt“. Denn was Goethes *Elegien* zeigen, ist nicht mehr und nicht weniger als die Widerlegung dieser einseitig moralistischen Lebensauffassung. Sie zeigen genau das, was auch Schiller theoretisch verkündete, daß es möglich sei, *im Sinnenglück den Seelenfrieden zu finden*. Und zwar wodurch? Durch die künstlerische Auffassung des Sinnlichen, durch die ästhetische Erziehung unserer Sinne.

Die *Römischen Elegien* bilden eine episch-lyrische Welt, in der sich deutlich drei konzentrisch umeinander gelagerte Kreise unterscheiden lassen. Ihr innerster Kreis ist ein naturhaftes Liebesverhältnis zwischen einer dem Volke angehörigen jungen, aber schon verwitweten Römerin, die sich ohne Gefährdung ihres Seelenfriedens dem schönen Fremden ergeben hat, der ihre Liebe zu wecken verstand, und einem deutschen, rombegeisterten, klassisch gebildeten Künstler, der in dieser naiven Liebe eine zweite Jugend und noch mehr als das erlebt. Um diesen Kern herum gelagert ist ein weiterer Kreis: Rom und die römische Bildungswelt. Und um das Ganze bewegt sich als etwas Drittes ein Kreis von Phantasiegestalten aus der griechischen Götterwelt, deren Liebesgeschichten der Dichter zu seiner eigenen schalkhaft und anmutig in Parallele setzt.

Für den Eindruck das Entscheidende ist dabei nicht der Liebesbund als solcher, sondern die Art und Weise, wie dieser Liebesbund von dem Manne gelebt, genossen und in eine Sphäre hineingehoben wird, in der auch das Sinnlichste eine

reizende Vergeistigung erfährt. Zwar auch der Liebesbund hat jene reine Schönheit, die schon der junge Goethe in den ungleichen Paaren Faust und Gretchen, Egmont und Klärchen so tief empfunden und so rein zur Darstellung gebracht hatte, die Schönheit, die in dem wechselseitigen seelischen Austausch verschiedenen Ständen und Bildungsschichten angehöriger Wesen besteht. Aber die eigentliche Schönheit liegt doch in der Poesie, mit welcher der Geist des Dichters dieses ganz einfache Verhältnis zu umgeben weiß. Diese Poesie entsteht keineswegs aus der Verschleierung des Sinnlichen. Im Gegenteil: das Sinnliche wird hier so klar und offen in den Mittelpunkt der Anschauung gerückt, wie es bis dahin wenigstens in ernster Dichtung unerhört gewesen war. Daß es sich vor allem um ein Sinnenglück handelt, das hier genossen wird, das soll so wenig verschwiegen werden, daß dem Dichter umgekehrt alles darauf ankommt, gerade dieses „Gartenglück der Erde“, wie Nietzsche es schön genannt hat, zu preisen und es im Gegensatz zu jeder romantischen Sehnsuchtsliebe als das Glück der Gegenwart und das Glück der Erfüllung zu verherrlichen. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß dieses Sinnenglück durchaus nicht allein in der geschlechtlichen Sphäre liegt, sondern ebensosehr ein Augenglück, ja noch allgemeiner gesagt, das Glück eines gesunden leiblichen Lebens überhaupt ist.

Aber alles das ist nur die Grundlage, nur der Stoff, an dem sich eine aufs feinste ausgebildete Geistigkeit entwickeln soll. Es ist nur der Kern, um den die Phantasie eines Dichters einen Kranz der reizendsten Anschauungen zu flechten weiß. Diese geistige Auffassung des Gegenstandes besteht nun im wesentlichen darin, daß dem Fremden, der der glückliche Liebhaber der schönen Römerin geworden ist, diese nicht schlechthin nur ein Weib, sondern ein römisches Weib, eine Inkarnation Roms, Italiens, des südlichen Lebens überhaupt bedeutet; ja daß sie zum Mittelpunkte einer größeren Welt, zum gleichnishaften Mittelpunkte klassisch-römischen Lebens wird, an dem die antike Götterwelt so gut wie die Hauptstadt der Welt beteiligt ist, „die ohne die Liebe nicht Rom“ wäre. Der Dichter der Elegien erlebt diese Liebesgeschichte nicht als naiver Mensch, sondern durchaus als Künstler und Dichter. Und was er erlebt und was ihm sinnlich entgegentritt, das stilisiert sein Künstlertum sogleich zu etwas Höherem, das weitete seine Phantasie zu einem Erlebnis durchaus höherer Art. Und die Geliebte erscheint seinem in der griechischen Fabelwelt weilenden Auge zwanglos als griechische Göttin, wie er sich selbst in ihren Armen als einen Liebling der Götter, wenn nicht gar als Gott empfindet. Wie das gemeint ist, zeigt uns am einfachsten die fünfte und mit Recht berühmteste dieser Elegien. Aus ihr geht klar hervor, was man freilich, einmal darauf aufmerksam geworden, in jeder Zeile dieser Gedichte empfindet, daß der Sinnengenuß, der hier verherrlicht wird, der *Sinnengenuß eines Künstlers* ist, der das, was die Sinne ihm darbieten, in höchst verfeiner-

ter Weise zu genießen versteht. Auch der schöne Körper der neben ihm ruhenden Geliebten wird von ihm ästhetisch empfunden:

Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
 Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
 Dann versteh' ich den Marmor erst recht: ich denk' und vergleiche,
 Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

Aber vielleicht noch charakteristischer der Schluß der 13. Elegie, die den Dichter und die Geliebte am frühen Morgen auf dem Lager der Liebe zeigt. Sie schlummert noch, er aber ist bereits erwacht, hängt seinen Gedanken nach und betrachtet mit „fühlendem Aug'“ die herrliche Bildung des geliebten Körpers, der ihm als „Denkmal der Lust“ ruhig im Arm geblieben ist. Dann heißt es:

Einen Druck der Hand: ich sehe die himmlischen Augen
 Wieder offen. – O nein! laßt auf der Bildung mich ruhn!
 Bleibt geschlossen! ihr macht mich verwirrt und trunken, ihr raubet
 Mir den *stillen Genuß reiner Betrachtung* zu früh.

Hier fühlt nicht der Mensch, sondern hier sieht das Auge des Künstlers, und es freut sich an dem klassischen Bilde, das die Schlummernde ihm eben darbietet:

Diese Formen, wie groß! Wie edel gewendet die Glieder!

Und nun sofort die Erinnerung des Dichters an die klassische Sagegeschichte:

Schliefe Ariadne so schön: Theseus, du konntest entfliehn?
 Diesen Lippen ein einziger Kuß! O Theseus, nun scheide!
 Blick' ihr ins Auge! Sie wacht! Ewig nun hält sie dich fest.

So sieht nur ein Künstlerauge, so fühlt nur ein Dichter.

Aber er fühlt nicht nur so, sondern fühlt zugleich auch das wunderbare *Glück*, das in diesem ästhetischen Verhältnisse zur Welt, in der Kraft dieser Auffassungsweise liegt, die alles, was sich den Sinnen darbietet, in ein Gleichnis höheren Lebens verwandelt und durch die Vergeistigung des Sinnengenusses den Menschen nicht nur über sich selbst erhebt, sondern ihm auch im Sinnenglücke einen vorher nie empfundenen Seelenfrieden zuteil werden läßt. Hier wird die antike Sinnenfreudigkeit wiedergewonnen, die auch nach der Anschauung der Klassiker eine wesentlich ästhetische Sinnenfreude war. Diese Sinnenfreude aber beruht auf Sinnenunschuld. Und durch das Medium der ästhetischen Weltauffassung wird eben hier, und zwar an dem widerstrebendsten Gegenstande, dem erotischen, die antike Sinnenunschuld deutsches Ereignis. Freilich, wie wir nie

vergessen dürfen: keine naive Sinnenunschuld, nach der sich der Sturm und Drang zurücksehnte, sondern eine künstliche, eine „*zweite Unschuld*“, wie sie dem Kulturmenschen allein noch zuteil werden kann. Und sie wird ihm zuteil, wenn es ihm gelingt, seine Kultur bis zur Höhe ästhetischer Bildung zu treiben, die die einzige Versöhnung von Natur und Geist darstellt, die dem modernen Menschen noch möglich ist.

Die ästhetische Auffassung des Erotischen wird aber von Goethe nicht nur geschildert, sondern mehr als das, verherrlicht. Das liegt einmal in der inneren Form der Elegie, einer Dichtung, in der mit leiser Wehmut auf ein schönes und nicht für ewig zu bewahrendes Glück, eben auf ein „Glück“ zurückgesehen wird. Zum andern aber darin, daß jedem Unbefangenen offenbar werden muß: Die Sinne ziehen diesen Menschen nicht hinab, sondern hinauf. Er wird durch den unbefangenen Genuß der Sinnenwelt ein vollerer, ganzerer, schönerer Mensch, da ihm eben die Sinnenwelt zum Anlaß wird, das Erlebnis der Sinne in ein solches des Geistes zu verwandeln. Was hier Ereignis wird, das ist eine Art der Sinnenfreudigkeit, die den Geist nicht tötet, sondern gerade wahrhaft lebendig macht, weil sie ihm erst Stoff gibt, sich eine Welt daraus zu schaffen. Was hier Ereignis wird, das ist ein *Leben von so schöner Ausgeglichenheit*, gesunder Erdenfreudigkeit und erhebender Geistigkeit, glücklicher Beschränktheit und wundervoller Weite, das die Idee der schönen Humanität für uns weit überzeugender macht, als alle theoretischen Ableitungen in Schillers philosophischen Schriften es vermögen. Der klassische Mensch ist möglich. Man muß zwar dazu, wie im Grunde genommen zu allem, geboren sein. Allein was auch Bildung dazu vermag, und zwar gerade die ästhetische Erziehung des Menschen, dafür ist Goethe, und insbesondere der römische Goethe, lebendiger Beweis, Goethe, der eben nicht nur Genius, sondern gerade auch das wahre Vorbild wirklich menschlicher Bildung ist.

*

Die Römischen Elegien sind häufig dem Mißverständnis verfallen, als werde in ihnen die freie Liebe verherrlicht, weil das Liebesverhältnis, das sich in ihnen zur Schau stellt, zufällig ein bürgerlich nicht legitimes ist. Allein dieser Umstand hat mit dem Wesentlichen der Elegien nichts zu tun. Und es läßt sich das schon daraus ersehen, daß man sich den menschlichen Zustand, der hier verherrlicht wird, genausogut als Zustand einer jungen Ehe denken könnte. Die Elegien sind keine Emanzipation von der bürgerlichen Moral. Denn nicht auf diese sind die Vorgänge bezogen, sondern ganz allein auf die Idee einer Poetisierung des Erotischen überhaupt, gleichgültig, ob es sich dabei um ein legitimes oder illegitimes Liebesverhältnis handelt. Eine solche Tendenz könnte man in der Gret-

chen-Tragödie oder im „Egmont“ vermuten, in denen die Empörung gegen die bürgerliche Konvention allerdings motivische Bedeutung hat. Für den klassischen Goethe ist diese Tendenz so wenig vorauszusetzen, daß man umgekehrt begreifen muß, wie alle Dichtungen seiner Reifezeit gerade der Verherrlichung des „Normalen“ und selbst des Bürgerlich-Normalen dienen. Die schöne lyrische Idylle „Alexis und Dora“ und die epische Idylle „Hermann und Dorothea“ sind hierfür die deutlichsten Beweise. Was in ihnen erstmalig zum Ausdruck kommt, das ist der nunmehr erwachende Sinn des klassischen Goethe für die *Schönheit des Normalen*. Von hier aus gesehen müssen deshalb gerade auch die Elegien als eine Verherrlichung von etwas Normalem, Naturgemäßem verstanden werden, da hier die Beziehung der Liebe zur bürgerlichen Moral einfach gar nicht in Betracht gezogen wird. Wenn sie trotzdem nicht als etwas so schlechtweg Normales und Gewöhnliches erscheinen, so liegt das nicht an der *Unbürgerlichkeit* des dargestellten Liebesverhältnisses, sondern lediglich an der *Ungewöhnlichkeit des Menschen*, von dem diese Liebe hier genossen und gestaltet wird. Es liegt in dem Umstande, daß hier ein *Künstler* liebt und auf dem Wege ästhetischer Weltauffassung zu einer so beglückenden Einheit mit sich selbst gelangt.

Demgegenüber bezeichnen nun die schon genannten Idyllen einen Unterschied des poetischen Gegenstandes, indem in ihnen noch völlig naive Menschen Helden der Dichtung sind. Der Zauber der Römischen Elegien lag auf der „zweiten Natur“, zu der zu gelangen dem Kulturmenschen der Gegenwart durch ästhetische Bildung möglich ist; der Zauber der beiden Idyllen dagegen liegt auf der „ersten Natur“ der noch völlig unproblematischen Menschen jener Kulturstufe, wie sie nach Meinung der Klassiker die Griechen repräsentierten. Der Zauber von Alexis und Dora und Hermann und Dorothea, der Zauber dieser Menschen liegt in ihrer noch unzerstörten Unschuld, ihrer Gesundheit, ihrer Naturgesetzlichkeit, ihrer Normalität. Hatte sich in den Römischen Elegien die Schönheit des Lebens an einem Menschen offenbart, der lange um sie gerungen hatte, so offenbart sich in den Idyllen schönes Leben bei Menschen, die es noch nie verloren haben. Trotz der äußeren Form der elegischen Klage, in der die Liebesgeschichte von Alexis und Dora erzählt wird und die Goethe entgegen seiner ursprünglichen Absicht veranlaßte, sie Elegie zu nennen und dem zweiten Teile der Elegien einzureihen, ist sie ihrem Wesen nach so durchaus Idylle, daß ganz genau die Definition auf sie paßt, die Schiller von der Idylle gegeben hat, daß sie nämlich eine Dichtung sei, deren Zweck darin bestehe, „den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen“ (8, 369). Denn eben das ist über die anekdotische Form hinaus, in der das Gesamtbild einer reinen und naturgemäßen Liebe entwickelt wird, in der Tat ihr tieferer Gehalt. Nur ihre äußere Form ist Elegie, ihr innerer

Sinn ist Idylle. „Der Begriff dieser Idylle (heißt es bei Schiller weiter) ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet“ (8, 374). *In der Idylle haben wir deshalb die eigentliche Darstellung des schönen Lebens;* und die Vorliebe für die Idylle, der ja nicht nur Goethe und neben ihm Voß, sondern eine Zeitlang sogar Schiller huldigte, als er sich mit dem Gedanken einer olympischen Idylle trug, die die Vermählung des Herkules mit der Hebe zum Gegenstand haben sollte, diese Vorliebe ist in dem Schönheitskultus der Goethezeit sehr genau begründet.

Das besondere Motiv von „*Alexis und Dora*“ ist eine überraschende Liebeserkennung im Augenblicke eines Abschiedes und eben durch ihn hervorgerufen. Aber dieses anekdotische Motiv hat nur formal-poetische Bedeutung, indem es dem Dichter die anziehende Darstellung eines Gegenstandes ermöglicht, der ohne dies des poetischen „Interesses“ entbehrte. Der wahre Gegenstand dieser Idylle ist vielmehr die überzeugende Schönheit einer Liebe, die gerade deshalb so echt und wahr und in einem letzten Sinne naturhaft ist, weil sie sich selbst so spät erst zum Bewußtsein kommt. Die lange Unschuld als das Kennzeichen wahrer Liebe und die Darstellung wahrer Liebe durch die poetische Verklärung jenes Augenblicks später, aber plötzlicher Erkennung, das ist über den motivischen Kern hinaus die eigentliche Idee des Gedichts. Wie die Unschuld der dabei beteiligten Menschen für das Zustandekommen dieses Augenblicks innere Voraussetzung ist, so ist sie deshalb vom Dichter aus gesehen zugleich der höhere Zweck seiner Darstellung. Er will unschuldige Menschen schildern, unschuldig in dem kulturphilosophischen Sinne Schillers, der dieses Prädikat nur Menschen zuerkennt, die noch ganz dem natürlichen Rhythmus des Lebens und natürlichen Lebensformen eingeordnet sind – naturverbundene Menschen, wie wir auch statt dessen sagen können, wenn wir nur begreifen, daß zur Natur in diesem Sinne auch die natürlichen, die einfachen Gesellschaftsformen zu rechnen sind. Ja die Unschuld und Naturverbundenheit dieser Menschen, und zwar sowohl derjenigen in „*Hermann und Dorothea*“ wie der in „*Alexis und Dora*“, bestehen geradezu in ihrer naiven Zugehörigkeit zu überlieferten Lebensformen.

Wenn deshalb in beiden Idyllen das Motiv bestimmter Gesellschaftsnormen eine so verhältnismäßig große Bedeutung hat, so aus dem Grunde, weil die Schönheit der hier auftretenden Menschen gerade auch in ihrer naiven Verbundenheit mit den einfachen Formen einer natürlichen Gesellschaftsordnung besteht. In ihrem Rahmen spielt sich ihr ganzes Leben ab, und auch die Liebe ist bei diesen Menschen wohl stark und leidenschaftlich, hat aber in dem Gesamthaushalte

ihrer Seelen nur den Platz, der ihr in dem größeren Zusammenhange eines stark gesellschaftsverbundenen Lebens zukommt und zukommen kann, wenn nicht die Lebensharmonie, die schöne Totalität gestört werden soll. Und weil man das schönste Vorbild solcher natürlichen Gesellschaftsverbundenheit in den Griechen zu sehen glaubte, diesem Volke, das es verstanden hatte, trotz aller sittlichen und geistigen Verfeinerung doch in einfachen und natürlichen, freilich auch durch das südliche Klima ermöglichten Lebensformen zu verharren, darum tragen die äußeren Verhältnisse nicht nur in „Alexis und Dora“, das den südlichen Charakter seiner Landschaft und seiner Menschen ja deutlich zeigt, sondern selbst in der scheinbar so urdeutschen größeren Idylle jenes Gepräges antiker Einfachheit, das dem Ganzen jenen besonderen Hauch des Klassischen verleiht.

Die Liebe, die in „Alexis und Dora“ verherrlicht wird, ist also vor allen Dingen die gesunde, normale, naturhafte Liebe, die den Menschen nicht krank, sondern gesund, nicht zerrissen, sondern ganz macht und die jene herrliche Unschuld besitzt, wie sie sich ebensowohl in der langen Unbewußtheit als in der unmittelbaren Entschiedenheit des Herzens und der natürlichen Hingabefreudigkeit der Sinne nach der Erkennung äußert. Aber sie ist auch die Liebe, die mit natürlicher Selbstverständlichkeit *in der Ehe ihre Erfüllung* sucht. Alles das gilt für „Hermann und Dorothea“ in demselben Maße. Und beide Idyllen sind nicht nur Liebesgeschichten, sondern, was wesentlich für die Sache ist, Geschichten eigentümlich zustande gekommener Verlöbnisse. Ihre letzte, stark und deutlich hervorgehobene Perspektive ist die Ehe, gerade die Institution, vor der die Sturm-und-Drang-Zeit eine so starke Scheu bekundet hatte. Der natürliche Anfang solcher Liebe ist die Unschuld, ihr schöner Höhepunkt die plötzliche Erkennung, ihre natürliche Vollendung die auf Liebe, Haus und Kinder gegründete Ehe. Das ist die hinter dem poetischen Motive liegende klassische Idee, die aber eine Idee erst wird durch die starke innere Bejahung, von der diese ganze Welt natürlicher Liebe getragen wird. Nicht bloß das Normale, sondern die *Schönheit des Normalen* darzustellen: das ist die poetische Gesinnung dieser Gedichte, eine Gesinnung, die, wie wir wissen, auf den tiefsten Grundanschauungen Goethescher Lebensauffassung beruht.

6

Die Form, in der Schillers Ideen zur schönen Humanität ihren ersten und sprechendsten Ausdruck gefunden haben, ist die Form seines philosophischen Gedichts. Und sie läßt sich beschreiben allgemein als die Form, an irgendeinem bestimmten „Motiv“ die allgemeine Idee deutlich zu machen, oder auch umgekehrt die Erscheinungen des Lebens im Sinne der neuen Idee zu deuten und ihnen da-

durch eine tiefere Bedeutung zu geben. Nun hat zwar theoretisch jeder Gegenstand die Möglichkeit, in den Lichtkegel Schillerscher Philosophie gerückt zu werden und dadurch eine besondere Beleuchtung zu bekommen. Allein nicht alle Gegenstände kommen der Gedankenwelt Schillers in gleichem Maße entgegen. Und so beruht bereits die Auswahl der Motive auf den Motiven von Schillers Schönheitsphilosophie. Vorzüglich sind es darum die Motive, in denen sich die Idee der Schönheit, der Harmonie, des Zusammenfallens von Gesetz und Freiheit besonders glücklich veranschaulichen läßt, weiterhin solche aus dem Kreise von Schillers Kunst- und Kulturphilosophie und endlich solche aus dem Ideenkreise seines Hellenismus. Es sind teils „kleine“, teils aber auch sehr „große“ Motive, solche die in einem sinnlich faßbaren Gegenstande, aber auch viele, die in abstrakten Begriffen bestehen und nach ihrem konkreten Gehalte erst dichterisch entwickelt werden. Alles in allem eine reiche und vielbedeutende Phantasiewelt, die sich zwar vornehmlich an unsere Gedanken, aber auch an unsere Anschauung wendet und sich von der bloßen Gedankenwelt der philosophischen Schriften durch den ständigen Bezug auf wirkliche Erscheinungen des Lebens unterscheidet.

Ein Beispiel für ein kleines und ganz konkretes Motiv ist das Gedicht „*Der Tanz*“. Es schildert den schönen Eindruck, den das schöne Zusammenspiel von Ordnung und Freiheit in einem belebten Tanzsaale macht. Nur sich selbst und seiner Neigung scheint jedes Paar zu gehorchen, und es gehorcht wie durch ein Wunder doch einer allgemeinen Regel, durch die die wirbelnde Ausgelassenheit eine geordnete Form erhält. Warum? Weil die Harmonie der Musik die Bewegungen lenkt und ihnen ihr Maß vorschreibt. Aber im Spiegel des Tanzes haben wir nur das Ideal schönen Lebens überhaupt. Denn auch dieses beruht auf dem Gefühl der einzelnen für die Harmonie des Ganzen.

Ein besonders glückliches Motiv, das darum in vielen Variationen wiederkehrt, ist der *Sinn der Geschlechter*, der zunächst in einem Gedichte gedeutet wird, das sowohl den Unterschied zwischen Mann und Weib hervorhebt, als auch daraus hervorgehend die innere Notwendigkeit ihrer Vereinigung. Diese ist im Lichte von Schillers Ideen notwendig, aber deshalb, weil nur die Geschlechter zusammen das Ideal menschlicher Totalität erfüllen. Und Schiller faßt die Vereinigung der Geschlechter darum auch als eine *Wiedervereinigung* auf, der eine Trennung in den Entwicklungsjahren nach anfänglicher Einheit in der Kindheit vorausgegangen ist. Im Kinde sind, wie das Gedicht beginnt, Jungfrau und Jüngling noch vereint, das erwachende Geschlecht reißt das Vereinte auseinander, aber das erwachte Geschlecht vereint das Geschiedene wieder. So sind die Geschlechter zwar ewig getrennt, doch durch die Liebe ewig verbunden, und die Liebe ist darum die Schöpferin wahrer Humanität. – Eine Anzahl von klei-

neren Gedichten deutet in diesem Sinne Wesen, Macht und Lebenssinn besonders der Frau. Wie das Wesen des Mannes die Würde, ist Anmut das Wesen der Frau, und wie jener erhaben zu wollen, so hat diese lediglich schön zu *sein*. Die „Macht des Weibes“ ist seine Schönheit, aber vor allem in jenem rein innerlichen Sinne, der soviel wie schöne Seele bedeutet. Keine andere „Tugend“ als diese braucht das Weib: „Sie ist da, sie erscheint; / lieblich dem Herzen, dem Aug' lieblich erscheine sie stets.“ – Vermag das Weib auch überall sonst den Wettstreit mit dem Manne nicht aufzunehmen, so ist ihr allein doch das Höchste vorbehalten, und sie ist darum notwendig des Mannes ewiges Ideal.

Dünke der Mann sich frei! Du *bist* es; denn ewig notwendig
 Weißt du von keiner Wahl, keiner Notwendigkeit mehr.
 Was du auch gibst, stets gibst du dich ganz; du bist ewig nur Eines,
 Auch dein zartester Laut ist dein harmonisches Selbst.

Das gleiche Bild, nur mit lebhafteren Farben, malt, alles zusammenfassend, das Gedicht „*Würde der Frauen*“, das abermals sowohl die Unterschiede der Geschlechter als auch darum ihr Aufeinanderangewiesensein schildert, aber diesmal unter dem besonderen Gesichtspunkte, daß die innere Harmonie der Frau dem von seinem faustischen Lebensdrange erfüllten Manne die innere Erlösung zu bringen die natürliche Bestimmung hat. Hier erscheint die Frau als die Hüterin der schönen Gefühle, die den von seinen unstillbaren Leidenschaften umgetriebenen Mann zur Harmonie der Natur zurückführt, seinen Ewigkeitsdrang im Frieden ihrer Gegenwart beruhigt, seine Selbstigkeit durch ihre Anteilnahme schmilzt und Männerstreit durch Sittsamkeit zu schlichten weiß. Strophe und Gegenstrophe suchen dem allgemeinen Gedanken jedesmal Anschaulichkeit zu geben, aber es ist freilich nur jene allgemeine Anschaulichkeit, wie sie naturgemäß nur möglich ist, wenn überall nur von Mann und Frau überhaupt, aber nicht von einzelnen Individuen der Gattung die Rede ist. Allerdings werden unter dem Zwange der Idee bestimmte Eigenheiten von Mann und Frau so einseitig hervorgehoben, daß wir umgekehrt auch den Eindruck einer sehr besonderen und keineswegs allgemeingültigen Charakteristik der Geschlechter bekommen.

Schon das Motiv dieses Gedichtes müßte eigentlich als ein „großes“ bezeichnet werden, da es die ganze Gattung zum Vorwurfe hat. Als ein anderes Beispiel für große Motive sollen hier zunächst „*Die Götter Griechenlands*“, das wichtigste Zeugnis von Schillers Hellenismus, betrachtet werden. Dieses Gedicht ist eine enthusiastische Schilderung griechischer Herrlichkeit und eine Klage um ihren Untergang in einer so viel nüchterneren Welt. Herrlich aber scheint dem Dichter dieses Jugenalder der Menschheit deshalb, weil die Phantasie in ihm noch Lebensrecht besaß und eine beseelte und von Göttern belebte Natur den Men-

schen umgab, der darum auch sein ganzes Leben mit Göttern und in der Heiterkeit der Götter leben durfte. Schön erscheint ihm diese versunkene Welt wegen ihrer Einheit von Gott und Mensch, Seele und Leib, und häßlich muß ihm darum die unsere dünken, da sie durch die strenge Trennung von Gott und Welt in diesem Sinne „entgöttert“ ist. Wir sind an eine Natur verwiesen, die keine Seele mehr hat, und an einen Gott, der kein inneres Verhältnis mehr zur Natur besitzt. Es ist die Klage des dualistischen Kantianers über den Verlust des schönen Einheitsgefühls, das vor dem alles zersetzenden Verstande nicht bestehen kann. Es ist die Klage des unglücklichen Verstandesmenschen um die verlorene Phantasie. Aber sie beruht auf einer ähnlichen Erkenntnis, wie sie die berühmten Verse von Schillers *Kassandra* aussprechen: „Nur der Irrtum ist das Leben, und das Wissen ist der Tod.“

Ein größeres Motiv anderer Art gestaltet das Gedicht „*Der Künstler*“, das zunächst durch den vollkommen entgegengesetzten Aspekt überrascht, den es von der Gegenwart entwirft. Es beginnt nämlich mit einem Preis auf die Herrlichkeit dieser Gegenwart und berauscht sich an der Höhe moderner Kultur, die in dem anderen Gedichte in einem so zweifelhaften Lichte erschienen war. Das zeigt, daß man poetische Erfahrungen dieser Art nie als absolute Wahrheit betrachten darf, sondern bedenken muß, daß sie die motivische Hervorhebung eines Gedankens sind, der in einem anderen motivischen Zusammenhange gerade von der Kehrseite erscheinen kann. In diesem Gedichte handelt es sich nun um die Bedeutung der Kunst für die Geschichte der menschlichen Kultur, ein Thema also allerweitesten Umfangs, das eine Fülle von Bildern vor uns auftauchen macht. Hier läßt sich allerdings kaum mehr als eine flüchtige Skizze des Gedankenganges geben. Schönheit ist Wahrheit in der anschaulichen Form des Symbols. In der Schönheit hat der Mensch die Harmonie und Gesetzmäßigkeit der Welt geahnt, ehe der Verstand sie wahrhaft begreifen lernte. Mythologie ist darum die noch unbegriffene Philosophie. Diese unsere Fähigkeit, die Wahrheit intuitiv zu erfassen und ihr instinktiv zu gehorchen, noch ehe wir der begriffenen Wahrheit teilhaftig geworden sind, gilt in Schillers Gedicht als die Gabe der Schönheitsgöttin, und es wird darin in zahlreichen Bildern ihr segenreiches Walten am Anfange unserer Menschwerdung geschildert. Sie hat den Menschen zuerst die Haltung der reinen Betrachtung, die ästhetische Weltauffassung gelehrt. Sie hat den Kunsttrieb in ihm erweckt und ihm die Begierde eingegeben, das Schöne nachzubilden bzw. rohen Stoff nach dem Gesetze der Schönheit zu gestalten und dadurch Schönheiten der verschiedensten Art selbst hervorzubringen. Die Kunst aber hat die Befreiung des Geistes aus den Banden der Sinnlichkeit bewirkt und durch den Sinn für höhere Form auch unser ganzes Sinnenleben geadelt. Weiter aber hat das einmal erweckte Gefühl für Harmonie überhaupt den Menschen

zum Gefühl der Weltharmonie, zu dem Gefühl des Kosmos und damit auch zu Gott geführt. So wird auf dem Wege über die Schönheit die Menschheit schließlich zur Wahrheit gelangen. Die Götter Griechenlands, können wir hinzusetzen, wird sie zwar notwendig verlieren müssen, aber sie wird sie nicht verloren haben, ohne etwas Höheres dafür einzutauschen. Unterdessen aber leben diese Götter in jeder Gestalt des Schönen fort. Und die Künstler im besonderen brauchen nichts als nach Schönheit zu streben, da wahre Schönheit nichts anderes als schöne Wahrheit ist. – Man wird „Die Künstler“ heute nicht mehr zu seinem Vergnügen lesen. Die Gedanken, die sie enthalten, müssen allzu mühsam aus der poetischen Form herausgeschält werden, ihre poetische Schale aber entspricht nicht mehr unserem Geschmack. Der Reiz dieser Schale soll in der glänzenden Formulierung bedeutender Gedanken liegen, und in der Tat ist das Kleid dieses Gedichtes mit Gedankenbrillantien wie übersät. Aber es ist ein Prachtgewand, wie wir es nicht mehr lieben, so überladen mit Schmuck und aufdringlich in der Farbe, daß es unsere Phantasie nicht willig, sondern unwillig macht. Es ist eine Form der ungebändigten Superlative und darum dem Geiste der klassischen Schönheit durchaus entgegengesetzt.

Es zeigt aber die große künstlerische Entwicklung Schillers, wenn wir diesem Gedichte, das am Anfang seiner klassischen Periode steht, ein anderes gegenüberstellen, das, neun Jahre später entstanden, die volle Meisterschaft in der schönen Behandlung abstrakter Motive zeigt. Dieses Gedicht „*Das Glück*“ (1798) führt aufs neue zu dem innersten Kreise der klassischen Schönheitsidee zurück. Es kontrastiert Glück und Verdienst miteinander, um das Wesen des Glücks, seinen Gnadencharakter zu erleuchten. Nur das Verdienst kann erworben werden, Glück ist Geschenk der Götter. Das erstere ist Tugend, das letztere Schönheit. Aber obwohl Tugend das Verdienstlichere ist, ist Schönheit dennoch das Höhere. „Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.“ Hier spitzt sich die klassische Schönheitsidee zu dem scheinbaren Paradoxe zu, daß gerade das Unverdiente das Höhere ist. Aber das ist es deshalb, weil das Glück nicht als blinder Zufall zu dem Glücklichen, sondern deshalb zu ihm kommt, weil er, um mit Kant zu sprechen, würdig ist, glücklich zu sein. Seine Schönheit, d. h. seine innere Vollkommenheit, macht sein Glück. Diese aber ist Gabe der Götter, so wie die „Menschheit als solche“ Gabe der Götter ist. „Alles Vollkommene seiner Art muß über seine Art hinausgehen“, lautet ein eigentümliches Wort Goethes. Die Schönheit, als die Aufhebung des Widerstreites, mit dem der natürliche Mensch geschlagen ist, hebt den Glücklichen über die Menschheit hinaus und weist ihm einen eigenen höheren Rang an. Der Glückliche wird vom Adler des Zeus, wie Ganymed, in den Himmel geholt. Deshalb aber darf es dem Glück und der Schönheit gegenüber keinen Neid geben. Auch dem Vollkommenen gegenüber bleibt uns, um ein

Wort Goethes zu variieren, nichts als die Liebe übrig. Aber liebst du die Schönheit, so gibt sie dir deine Liebe gedoppelt zurück. „Laß sie die *Glückliche* sein! – du schaust sie, du bist der *Beglückte*.“ Und gleiches gilt vom Genius der Kunst: „Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.“

Solch ein Glücklicher aber ist vor allem der Mensch, in dessen Brust die Stimmen von Pflicht und Neigung zusammenfallen. Ihn hatte Schiller eine schöne Seele genannt. Er nennt ihn im Titel eines anderen Gedichts nunmehr den „*Genius*“ und beleuchtet sein Wesen durch die feine Antwort eines Meisters an seinen Jünger, der ihm die Frage vorlegt, ob er seinem Triebe mißtrauen müsse, solange ihm nicht durch die philosophische Besinnung dessen Rechtmäßigkeit bestätigt worden sei, ob er also die Entscheidung über Gut und Böse dem Gefühl überlassen oder solche nur aus der Hand der Vernunft entgegennehmen dürfe. Und der Meister entwickelt seine Antwort an der Hand von kulturphilosophischen Betrachtungen über die goldene Zeit, in der Gefühl und Vernunft, Trieb und Gesetz noch eins gewesen seien, so daß eine Frage wie diese ehemals gar nicht habe aufgeworfen werden können. Diese glückliche Zeit sei freilich dahin. Vermessene Willkür habe der getreuen Natur göttlichen Frieden gestört. „Das entweihte Gefühl ist nicht mehr Stimme der Götter, / und das Orakel verstummt in der entadelten Brust.“ Deshalb müssen wir heute allerdings die Erkenntnis von Gut und Böse der reinen Vernunft überlassen. Nur die wenigen Glücklichen, die ihren inneren Schutzengel noch nicht verloren haben und gleichsam noch im goldenen Zeitalter leben, deren Gefühl also noch von keinem Widerstreite zwischen Pflicht und Neigung weiß: die haben die Vernunft nicht nötig, für die ist das Gefühl noch der untrügliche Kompaß ihres Lebens. Die Wissenschaft kann sie nichts lehren, ja „sie lerne von dir!“ Einen solchen Menschen nennt Schiller in der Überschrift einen Genius, wir müssen genauer sagen: einen sittlichen Genius. Es ist der Mensch, dessen Natur so durch und durch gesetzlich ist, daß er keinem Gesetze zu folgen braucht, sondern selbst mit seinem Handeln zum Vorbild wird. Aber freilich dadurch, daß Schiller solchen Menschen einen Genius nennt, spricht er zugleich aus, daß sein Wesen Gnade und darum eine Ausnahme ist, die für das Menschengeschlecht im allgemeinen nicht zur Regel gemacht werden kann. Ja er trägt an der Stirn bereits das Siegel des Göttlichen. Denn die Freiheit von jedem Widerstreite zwischen Sein und Sollen, die Freiheit dessen, der nicht mehr Objekt, sondern Subjekt der Gesetzgebung ist, das eben ist nach Schillers Auffassung das Wesen der Götter.

Mit dieser Idee vom Wesen der Gottheit beginnt nun das tiefsinnigste und schwierigste von Schillers philosophischen Gedichten, um ihr sogleich das tragische Wesen des Menschen gegenüberzustellen, dem zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden immer nur die bange Wahl bleibt. Des Menschenlebens Wesen ist

der Kampf, es ist dramatischer Natur. Aber wie der Sinn dieses Kampfes der Friede, so ist die tiefste Sehnsucht des ewig unruhvollen Lebens die Ruhe, die Sehnsucht, schon auf Erden Göttern gleich zu sein. Und für diese Sehnsucht gibt es doch nur eine Erfüllung: die Erhebung im Geiste über die Wirklichkeit, ein Leben im Geiste, die vorübergehende Flucht in das Reich der Phantasie, mit einem Worte: die ästhetische Weltauffassung. Das ist der Grundgedanke des Gedichtes „*Das Ideal und das Leben*“. Aber dieser Grundgedanke wird darin so kunstvoll abgewandelt und allegorisch-mythologisch umkleidet, daß ihm sowohl ein reicher Sinngehalt abgewonnen wie eine reiche Fülle von poetischen Motiven entlockt wird. Überall spielt der Gedanke um den Gegensatz zwischen der Wirklichkeit mit ihrer unauflöslchen Problematik und der Welt des Scheines, in der alles seine Versöhnung findet. Denn in dieser erscheint als schönes Bild, als Ideal, was im Leben doch durch keine Anstrengung wirklich zu erreichen ist. Der Aufblick zu diesem Ideal, zu den Wunschbildern des Lebens, darf uns freilich nicht zu einem weichlichen Beharren im Zustande der Kontemplation verführen. Doch brauchen wir das kaum zu befürchten, da uns das Leben selbst immer wieder in seine Fluten zurückreißt. Wohl aber wird der Aufblick zu dem hehren Ziele uns für den Kampf stärken, der uns von Natur aufgegeben ist und dem wir uns nicht entziehen können. Hie Wirklichkeit, hie Schein! Wollen wir von den Früchten *essen*, die uns im Garten des Todes wachsen, so werden wir ihre Vergänglichkeit zu beweinen haben. Der Vergänglichkeit enthoben ist nur die *Idee* alles Wirklichen; nicht ihre Substanz, sondern lediglich ihre Form. Aber sie können wir darum auch nicht „in Wirklichkeit“ und substantiell, sondern nur „zum Scheine“ und im Geiste, nämlich in der reinen Anschauung und ästhetisch genießen. Nur wer die Welt als ästhetisches Phänomen genießt, befreit sich von der ewigen Problematik ihrer Wirklichkeit.

„Das Glück“ und „Das Ideal und das Leben“ haben ganz abstrakte Motive, die erst durch die dichterische Behandlung mit Blut und Leben erfüllt werden. Auch „Die Götter Griechenlands“ und „Die Künstler“ haben einen sehr abstrakten Charakter, weil die „Größe“ des Motivs den Dichter zwingt, soweit davon „zurückzutreten“, daß die Einzelheiten nur in ganz vagen Umrissen erscheinen können. Es war indessen die Tendenz von Schillers klassischer Kunstgesinnung, trotz seiner Vorliebe für große und abstrakte Motive doch so nahe wie möglich an die Anschauung heranzukommen. Und so erfand er zuletzt eine Form, deren Sinn eben die glückliche Verbindung eines hochabstrakten Ideengehaltes mit einem ganz konkreten Motive ist. Dafür die wichtigsten Beispiele sind: „Der Spaziergang“, „Das Eleusische Fest“ und „Das Lied von der Glocke“. Alle drei Gedichte haben, was die Überschriften unterstreichen, einen ganz konkreten Ausgangspunkt bzw. Rahmen. Das erste schildert Gedanken, die in dem Dichter

durch einen Spaziergang in der freien Natur angeregt werden, das zweite hat die Form eines Festgesanges für einen Kultus, in dem die Begründung des Ackerbaues und aller höheren Kultur durch die Göttin Ceres gefeiert wird, die „Glocke“ endlich hat die ganz konkrete, anschauliche Schilderung eines Glockengusses zum Gegenstande und benutzt diesen Rahmen, um darin ein Bild des Menschenlebens zu entwerfen, das ja von den Schlägen der Glocke, von der Taufe bis zum Begräbnis, bei allen bedeutsamen Abschnitten begleitet wird. Diese Form erscheint in der Tat als eine sehr glückliche Lösung der mit jedem philosophischen Gedichte notwendig verbundenen Schwierigkeiten.

„*Der Spaziergang*“ gibt, angeregt durch den Gegensatz von Stadt und Land, durch den der Spaziergang hindurchführt, eine Vision der Kulturgeschichte, zunächst der Segnungen, die die Kultur dem Menschen gebracht, dann aber auch des Verderbens, das durch die Trennung von der Natur über ihn hereingebrochen ist, um den von seinen eigenen Träumen erschreckten Wanderer zuletzt in den Frieden der Natur und zu dem Gefühle zurückzuleiten, daß alle Kulturverirrungen des Menschen an den ewigen Gesetzen der Natur ihre natürliche Grenze, ihr Regulativ haben. — „*Das Eleusische Fest*“ schildert gleichsam denselben Gegenstand, aber nur von seiner erfreulichen Seite. Es besingt die Entstehung des Ackerbaues, aber als die Sage von der Göttin, die sich der nomadisierenden und verwildernden Menschheit erbarmt und sie in der Bebauung des Bodens unterrichtet hat. Und es kann sie darum in ganz konkreten und auch individuell gesehenen Bildern besingen, die sich in ihrem Stil sehr von den rhetorischen Allgemein-Plätzen der „Künstler“ unterscheiden. So erscheinen denn auch in der zweiten Hälfte des Gedichts der Reihe nach die anderen olympischen Götter, um dem Menschengeschlechte auch ihre Gaben der höheren Kultur zu verleihen. Den Beschluß aber macht das segnende Gebet der Göttin, die dem Menschen ins Gewissen redet, daß er nicht durch schrankenlose Freiheit, sondern nur durch Sitte frei und mächtig sein kann. — „*Das Lied von der Glocke*“ endlich, dessen Popularität durchaus in dem richtigen Verhältnis zu seiner künstlerischen Vollkommenheit steht, ist in der Tat ein ungewöhnlich glücklich gegriffenes Motiv. Die so enge Beziehung der Glocke zu jedem christlichen Menschenleben gestattet, vollkommen ungezwungen nicht nur die einzelnen Phasen eines Glockengusses, sondern auch die typischen Bilder des normalen Menschenlebens vor uns aufzurollen und damit in das Licht von Schillers Lebensauffassung zu rücken. Diese Lebensauffassung scheint freilich keinen sichtbaren Zusammenhang mehr mit der Idee der schönen Humanität zu haben, und auch das Lied von der Glocke scheint infolgedessen nicht mehr unmittelbar in den Kreis der besprochenen Gedichte zu gehören. Aber es offenbart nichtsdestoweniger klassische Gesinnung darin, daß es so sehr wie kaum ein anderes die ewige Gesetzmäßigkeit des Men-

schenlebens und seine ewige Ordnung zum Bewußtsein bringt, ja gerade die Schönheit dieser Ordnung, die Schönheit des Normalen dichterisch zu verklären sucht. Daß der Schönheitskultus der Klassik auch einmal die Schönheit der Bürgerlichkeit in sich einschließen würde, wäre freilich weder vom „Werther“ noch vom „Tasso“, geschweige denn vom „Faust“ aus zu prophezeien gewesen. Es beruht nichtsdestoweniger auf einer vollkommen organischen Entwicklung. Es ist die innere Entwicklung zur Klassik, die menschlich auf Goethes frühweimarscher Amtszeit beruht, ihre erste große künstlerische Gestaltung aber in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ gefunden hat.

7

Die Idee der Schönheit als letztes Humanitätsideal ist etwas so Allgemeines, rein Formales, daß sie sich inhaltlich in zahllose besondere Formen auseinanderlegt und darum mit jeder derselben in einer neuen Beleuchtung erscheint. Ganz allgemein ist sie das Ideal des Gleichgewichts, des Ausgleichs, der Synthese, der Totalität, der organischen Gesundheit usw. Aber wie wir bereits erfahren haben, kann sie sowohl die Form jenes inneren Ausgleichs haben, wie er, wiederum nur als eine von vielen Möglichkeiten, im Zustande der ästhetischen Gemütsverfassung fühlbar wird, als auch die Form jenes Ausgleichs zwischen Innen und Außen, Mensch und Welt, Individuum und Gesellschaft, der ebenfalls zu den wesentlichen Zügen von Goethes italienischer Humanität gehört. Von diesen haben wir unsere Aufmerksamkeit bisher vor allem dem inneren Gleichgewichte zugewandt. Es ist indessen unschwer einzusehen, daß erst in der Idee des Ausgleichs zwischen Mensch und Welt die Idee der schönen Humanität ihre eigentliche Erfüllung und größte geistesgeschichtliche Bedeutung gewinnt. Denn wenn es der Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung ist, in dessen harmonischem Ausgleich die wahre Humanität besteht, dann bedarf es nur der Überlegung, daß die Pflicht uns nach ihren inhaltlichen Bestimmungen fast ganz und gar als Gesetz der Gesellschaft, als moralisches, politisches oder soziales Gebot entgegentritt, um zu begreifen, daß es sich bei dem Gegensatze von Pflicht und Neigung praktisch überall um einen Widerstreit zwischen den Ansprüchen des Subjektes und den Forderungen der Gesellschaft handelt. Freilich nicht schlechtweg um die Forderung jeder empirischen und wie auch immer gearteten Gesellschaft, aber um die idealen Forderungen der Gesellschaft überhaupt, jene Forderungen, die in der klassischen Lebensauffassung eine der Sturm-und-Drang-Zeit unbekannte Würde bekommen hatten. Es zeigt sich also, daß die Idee der Schönheit am deutlichsten an dem großen Problem „*Individuum und Gesellschaft*“ zur Darstellung kommen

muß. Und als die einfachste, allgemeinste, aber auch bedeutsamste Form, in der wir das klassische Lebensideal in seiner Mitte packen, erscheint daher der Mensch, dem es von Natur gegeben oder durch seine Anstrengungen gelungen ist, den Ausgleich zwischen sich und der Gesellschaft, zwischen den Neigungen seiner individuellen Natur und den Pflichten herzustellen, deren peinliche Erfüllung das Gesetz der Gesellschaft von ihm verlangt. Die Harmonie des Individuums mit der Gesellschaft, seine freie Einordnung in ihre nicht mehr als fremd empfundenen Formen ist das, was nach der Auffassung der deutschen Klassik erst ein wahrhaft schönes Leben begründet.

Damit aber mündet die Idee der Schönheit in den großen Strom der Geistesgeschichte, den wir im ersten Bande unserer Darstellung entspringen sahen. Und wir erfassen ihre historische Bedeutung darum erst recht, wenn wir begreifen, daß mit ihr das große Problem seine Lösung finden soll, das dem Werther und noch allgemeiner auch dem Faust zugrunde liegt: das Lebensproblem des subjektivistischen Menschen, der in der Dunkelheit seines unbestimmten Lebensdranges mit den beengenden Formen nicht nur des bürgerlichen Lebens, sondern des Lebens überhaupt zu tragischem Konflikt zusammenstößt. Dieser entscheidende Zusammenhang zwischen Wertherproblem und dem Ideal der schönen Humanität wird nun vollends deutlich in dem großen Roman der Klassik, der nichts anderes als die Erziehung des Sturm-und-Drang-Menschen zum klassischen Menschen, des in sich eingeschlossenen zum aufgeschlossenen Menschen, des individualistischen zum Gemeinschaftsmenschen, des Phantasiemenschen zum Wirklichkeitsmenschen, zum Thema hat: „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“. Hier tritt nicht nur am faßlichsten zu Tage, was die Idee der Lebensschönheit praktisch eigentlich bedeutet, sondern auch das andere, daß diese Idee den Anspruch macht, das Lebensproblem des wertherischen Menschen zu lösen, an dessen scheinbarer Unlösbarkeit sein erster Repräsentant gescheitert war.

Man kann sich den thematischen Sinn von Wilhelms Gestalt vielleicht am leichtesten verdeutlichen, wenn man die Idee seines Wesens aus dem Wesen der Monade heraus versteht. Und man wird damit zugleich die weitere geistesgeschichtliche Bedeutung seiner Gestalt begreifen, die eben keineswegs nur spezifisch goethisch ist, sondern das Lebensgefühl einer ganzen Zeit repräsentiert. Für Leibnizens Idee der Monade (vgl. S. 43 ff.) ist bezeichnend, daß ihre Entwicklung eine absolut innerliche ist, indem sie ihren gesamten Lebensinhalt rein aus sich selbst entwickelt und überhaupt nur das zu entwickeln den dunklen Drang hat, was in ihr angelegt ist. Nichts kommt von außen, alles kommt von innen. Und weil ihr die Vorstellung der gesamten Welt von innen kommt, so stellt sie darum auch in dem andern Sinne des Wortes mit ihrer Person die ganze

Welt vor: sie repräsentiert sie. Der Mensch ist ein Repräsentant der ganzen Welt. In ihm lebt jene innere Unendlichkeit, die sich als Welt zu manifestieren sucht, die sich zu einer Welt entfalten und durch diese Entfaltung aus dem Zustande dunklen Schöpfungsdranges zum hellen Bewußtsein vollendeter Schöpfung kommen möchte. Nichts anderes als dies ist der Sinn jener zentralen Stelle des Romans, an der der Held in einem Briefe an seinen Freund Werner dies als das innere Gesetz seines Lebens bezeichnet: „Daß ich dir's mit *einem* Worte sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht“ (18, 13). Es ist nun aber für Wilhelm dies das eigentlich Bezeichnende, daß er durchaus nicht, wie man aus diesen Worten schließen könnte, irgendeine *bestimmte* Anlage hat, die nach Ausbildung verlangte, sondern daß er umgekehrt eine solche bestimmte Anlage, einen eigentlichen „Charakter“ in diesem Sinne *nicht besitzt*. *Sein Charakter ist die Unbestimmtheit*, und zu seinem Wesen gehört daher ebensosehr weitgehende Bestimmbarkeit wie umgekehrt ein *innerer Widerstand gegen jede „Bestimmung“* überhaupt. Alles das steht im vollsten Einklang mit der Idee der Monade, die ihrem tiefsten Wesen nach keine bestimmte Individualität ist, sondern die ganze Welt in sich trägt und aus dem Gefühl dieser ihrer inneren Unendlichkeit heraus die Sehnsucht nach der Unendlichkeit des Lebens, nicht aber nach irgendeiner endlich-bestimmten Form des Lebens hat. Ein solcher Mensch sucht das Allgemeine, das Leben überhaupt, nicht eine Bestimmung innerhalb dieses Lebens, und er strebt nach Totalität und universeller Ausbildung, nicht aber nach Spezialität und einem besonderen Beruf.

Es bedarf keines Nachdenkens, um zu erkennen, daß sich hier nur die Idee des Sturm-und-Drang-Menschen wiederholt, wie sie Faust und Werther zugrunde liegt, und daß wir deshalb auch Wilhelm zunächst als *typisch wertherischen Menschen* begreifen müssen. Wie sehr sich das auch im einzelnen zu erkennen gibt, erhellt aus dem gleichen Verhältnis der beiden Gestalten zu der Idee eines bürgerlichen Berufes, an der ja das Lebensproblem Wilhelms überhaupt entwickelt wird, die aber auch im Werther eine bedeutsame Rolle spielt. Mit der gleichen Abneigung gegen einen bürgerlichen Beruf und überhaupt die ganze bürgerliche Gesellschaft beginnt sowohl die Geschichte Werthers wie diejenige Wilhelms Meisters. Und diese Abneigung ist in beiden Fällen eine gleich notwendige und folgt aus der Idee ihres ganzen Wesens. Denn eben der Beruf ist das Spezielle, nicht das Allgemeine; er ist das, was das Leben an eine Bestimmung bindet und es an der Ausbildung jener inneren Totalität hindert, die Wilhelm als sein „Selbst“ empfindet. Worauf die Abneigung gegen den bürgerlichen Beruf, ja gegen die Idee des bürgerlichen Menschen überhaupt gegründet ist, wird klar genug in dem eben schon zitierten Briefe Wilhelms ausgesprochen, wo dieser aus-

einandersetzt, daß der Bürger eben der Mensch sei und sein solle, der durch irgendeine spezifische Leistung, nicht durch seine Person seinen Wert erhalte. „Er darf nicht fragen: Was bist du? sondern nur: Was hast du? welche Einsicht, welche Kenntnis, welche Fähigkeit, wie viel Vermögen? – Er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei noch sein dürfe, weil er, um sich auf *eine* Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß“ (18, 14). – Bemerken wir aber auch, daß die Idee der Totalität hier zugleich als die Idee der Harmonie erscheint, indem eben die wahre Totalität nur durch Harmonie, nämlich dadurch zu erreichen ist, daß alle einzelnen Fähigkeiten und Anlagen des Menschen *gleichmäßig* zur Entfaltung kommen! Es erscheint daher an derselben Stelle charakteristischerweise auch sogleich die Idee des *Gleichgewichts*. Und wir ahnen schon in diesem Augenblicke nicht nur, wie sehr das ganze Lebensideal eines solchen Menschen ästhetischen Charakter hat, sondern *wie seine tiefste Lebenssehnsucht nur in der Idee der Schönheit ihre Erfüllung finden kann*. Freilich da wir wissen, unter wie verschiedenen Formen die Idee der Schönheit aufzutreten vermag, so kann man bereits an dieser Stelle sagen, daß die Aufgabe von Wilhelms Leben eben darin bestehen wird, die Schönheit dort zu finden, wo sie ihm von Natur bestimmt ist. Und daß das gerade dort *nicht* ist, wo sie sich ihm scheinbar am ehesten entgegendrängt: das ist der Sinn von Wilhelms „Lehrjahren“.

Wir erraten aber auch nach allem Gesagten, daß das Gebiet, auf dem Wilhelm die Erfüllung seiner tiefsten Lebenssehnsucht zu suchen instinktiv zunächst getrieben wird, die *Kunst* sein muß. In der Tat hat die Kunst für ihn die größte unmittelbare Anziehungskraft. Wilhelm sowohl wie Werther sind deshalb durchaus als *künstlerische Naturen* anzusprechen, auch wenn sie, was den Wert ihrer Talente anbetrifft, geborene Dilettanten und *keine wahren Künstler* sind. Der wahre Künstler nämlich ist etwas höchst Spezialisiertes und keineswegs ein Typus „unbestimmter“ Menschlichkeit. Wilhelms und Werthers Künstlertum bedeutet deshalb nicht die Erfüllung eines ganz bestimmten Leistungsbedürfnisses wie für den wahren Künstler, sondern einmal das dem bürgerlichen Leben entgegengesetzte Ideal eines „ungebundenen“ *Künstlerlebens*, zum andern aber ein *ästhetisches Verhältnis zur Wirklichkeit* überhaupt, welche überall nicht ganz „in Wirklichkeit“, sondern nur zum Schein, wir können übertrieben sagen als Schauspiel, als Theater aufgefaßt und behandelt wird. Die Kunst erscheint hier als die glücklichste Form, das Leben „unbedingt“, d. h. nicht beschränkt durch seine äußeren Bedingungen, sondern rein aus der inneren Unendlichkeit des nach Totalität und Harmonie strebenden Menschen heraus zu erleben. Das Reich eines solchen Lebens ist nicht das Reich der Wirklichkeit, sondern das Reich der Phantasie. Unbedingt unser Inneres zu verwirklichen vermögen wir nur in der

Phantasie. Und das Überwiegen der Phantasie, des inneren Schöpfungsdranges, über die Willigkeit, sich auch durch die Wirklichkeit dabei bestimmen zu lassen, ist das Wesen nicht nur Wilhelms, sondern auch seines älteren Bruders Werther. Bei Wilhelm ist das freilich in ganz besonderem Maße ausgeprägt, da dieser in der ersten Fassung des Romans noch nicht als Dilettant, sondern als Künstler gedacht worden war, wovon in der zweiten Fassung des Romans manches stehen geblieben ist.

Die Funktion der Kunst im Zusammenhange eines solchen Lebens ergibt sich nun aber im besonderen Maße aus dem Wesen *jener* Kunst, der Wilhelm zur Befriedigung seines dunklen Lebensdranges von früher Jugend instinktiv entgegendrängt: *der Schauspielkunst*. Denn das Wesen des Schauspielers besteht ja am sichtbarsten in der Lust und Fähigkeit, sich in alle Gestalten des Lebens zu verwandeln, alle nur möglichen Situationen des Lebens auszuschöpfen und damit „was der ganzen Menschheit zugeteilt ist, in seinem innern Selbst zu genießen“. Und wenn man sich theoretisch die Frage vorlegte, wie es am ehesten möglich sei, das Leben in allen seinen Formen, die ganze Unendlichkeit des Lebens persönlich zu erfahren, nie durch eine einzige „Rolle“ bestimmt zu bleiben, wozu man sich im wirklichen Leben immerzu genötigt sieht, sondern immer neue Rollen des Lebens durchzuprobieren: man würde ohne weiteres auf die Schauspielkunst verfallen müssen als diejenige Form des Lebens, deren charakteristische Bestimmung es ist, den Menschen so unbestimmt zu lassen, daß er sich zum Scheine wenigstens in alle Formen des Lebens zu verwandeln vermag. – Die Idee des Schauspielertums erscheint im Wilhelm Meister freilich nicht in dieser ganz universalistischen, sondern einer Fassung, die zunächst einen viel beschränkteren und anspruchloseren Eindruck macht: nicht unter der Idee der *All*darstellung, sondern vielmehr der *Selbstdarstellung*. Wilhelm behauptet, vor allem deshalb aufs Theater zu müssen, weil er nur dort Gelegenheit habe, der harmonischen Ausbildung seiner Natur zu leben, zu der er eine so unwiderstehliche Neigung habe und die ihm durch seine bürgerliche Geburt versagt sei. Und diese harmonische Ausbildung wird so sehr auf ein bloß äußeres Repräsentationsideal zugespitzt und in Parallele gebracht zu der bewunderten Repräsentationskunst des Edelmannes, daß man an jeder tieferen Bedeutung von Wilhelms Theaterdrang irre werden müßte, wenn man nicht begriffe, wie wenig Wilhelm das Wesen seiner Theaterleidenschaft selbst versteht, ja selbst verstehen *kann*, da es einmal das Wesen des Bildungsromanes ist, den Helden erst allmählich zur Klarheit über sich selbst zu bringen. Wir freilich wissen, daß das angebliche „Selbst“, was Wilhelm auf der Bühne darzustellen wünscht, durchaus kein bestimmtes „Ich“, sondern ein noch ganz unbestimmtes „All“ ist und begreifen, daß Wilhelms Theaterleidenschaft auf dem Drange beruht, etwas „vorzustellen“, was er nicht in

Wirklichkeit, sondern nur dem dunklen Drange nach ist, der in ihm lebt und ihn zu allen Möglichkeiten des Lebens verlockt. Wie jede wahre Monade will auch Wilhelm etwas „vorstellen“, repräsentieren, aber er will es (was der Irrtum seines Lebens ist) nicht in Wirklichkeit, sondern nur zum Schein: in der Scheinwelt des Theaters und auf den Brettern, die die Welt *bedeuten*, aber doch nicht *sind*.

Daß diese Idee, in der Kunst das Leben zu ergreifen, für einen Menschen von Wilhelms Veranlagung ein vollkommener Irrtum sei und daß ein solcher auf diesem Wege nie zu wahrer Lebensschönheit gelangen könne, ist die negative Grundidee von Goethes großem Roman. So sehr er uns verständlich macht, daß ein Mensch von Wilhelms Art (und das ist eben der typische Mensch der Goethezeit) aus der Unbedingtheit seiner Lebenssehnsucht heraus einem beschränkten bürgerlichen Beruf widerstreben und in der Kunst sein Heil suchen muß, so sehr läßt er uns auch die Enttäuschung miterleben, die einem solchen Menschen mit seiner künstlerischen Laufbahn widerfährt. Zwar kommt ihm diese nicht sogleich und ist auch keineswegs das einzige, was er dabei erlebt. Denn der Rhythmus, in welchem sich Wilhelms Theaterlehrjahre bewegen, ist der ewige Wechsel von Hoffnung, Befriedigung und Enttäuschung, wie überall. Es fehlt dem jungen Schauspieler auch durchaus nicht an jedem Erfolge, weder mit sich selbst noch mit jenen anderen, an die er seine idealen Bemühungen so oft verschwendet. Er *lernt* in der Tat und entwickelt sich nicht nur in seiner Kunst, was Technik und Auffassung, Geist und Können anbelangt, sondern macht auch Fortschritte in der Kunst des Lebens, die ihm nie gänzlich wieder verloren gehen. Auch gibt er sich seiner Enttäuschung keineswegs sogleich gefangen und weicht nur Schritt für Schritt ihrer niederziehenden Gewalt. Sie nimmt nichtsdestoweniger zuletzt von seiner Seele Besitz, und sie kommt ihm sowohl von innen wie von außen. Sie kommt aus den Erfahrungen mit der Wirklichkeit, dem Theater, den Schauspielern, dem Publikum und auch dem Leben hinter den Kulissen, aber auch aus den Erfahrungen mit sich selbst und nicht nur aus dem unvermeidlichen Zurückbleiben hinter seinem künstlerischen Ideal. Denn vor allem kommt sie ihm, ohne daß er es selbst recht merkte, aus dem inneren *Fluche des Scheins*, der eine *wirkliche* Befriedigung so tiefgehender Lebenswünsche nimmermehr gewährt. Letzteres hat Goethe freilich nicht ebenso klar herausgearbeitet wie die äußere Enttäuschung seines Helden. Und doch, er hat auch das an sichtbarer Stelle deutlich genug zum Ausdruck gebracht. Am Anfang des 7. Buches, wo seine äußere und innere Lage Wilhelm zu einer melancholischen Rückschau auf sein bisheriges Leben veranlaßt, gesteht er, fast zu unserer Überraschung über so viel Selbstkritik, dem sich ihm zugesellenden Landgeistlichen auf die Frage, ob er noch lange bei der Schauspielergesellschaft geblieben sei: „Länger als billig, denn leider wenn

ich an jene Zeit zurückdenke, die ich mit ihr zugebracht habe, so glaube ich in ein unendliches Leere zu sehen; es ist mir nichts davon übriggeblieben“ (18, 170). Es ist die unzweideutige Antwort auf die Frage, ob Wilhelm in der Schauspielkunst das Leben gefunden habe. Er hat es nicht. Er hat den Schein des Lebens ergriffen, und dieser ist ihm unter den Händen zerronnen wie jeder Schein. Wilhelm versteht zwar noch nicht, und auch Goethe hat die tieferen Schichten dieses Problems nicht wirklich bloßgelegt, was der wahre Grund für seine Enttäuschung mit dem Theater ist; so wenig wie er den tieferen Grund erkennen konnte, der ihn aufs Theater trieb. Er schiebt daher alle Schuld mehr als billig auf die äußeren Enttäuschungen, um deren Darstellung sich ja auch der Dichter vorzüglich bemüht. Zuletzt bescheidet er sich in etwas dumpfer Resignation mit der ihm von Jarno aufgedrungenen Erkenntnis, daß er eben keinen wahren Beruf zum Schauspieler gehabt habe, da er nur sich selbst vorzustellen, aber sich nicht eigentlich in die Vielheit der Gestalten zu verwandeln fähig sei, worin das Talent des Schauspielers in Wahrheit bestehe. Jarno und der Dichter bleiben dafür zwar jeden Beweis aus der Erfahrung von Wilhelms schauspielerischem Berufsleben schuldig. Aber da Wilhelm selbst sich enttäuscht fühlt, so genügt dies Urteil, um ihn gänzlich vom Theater zu vertreiben und ihn der Erkenntnis zuzuführen, daß für die Schauspielkunst derjenige keine Bestimmung habe, der nur seinen unbestimmten Lebensdrang in ihr zu befriedigen suche.

Wenn wir uns den ungeheuren Wert vergegenwärtigen, den die Hochklassik der Kunst und insbesondere der ästhetischen Erziehung des Menschen für das Leben beimißt, muß uns der unglückliche Ausgang von Wilhelms Versuch, in der Kunst zu wahren Leben zu gelangen, aufs höchste überraschen. Scheint er doch eine Kritik an der Idee der ästhetischen Erziehung und der ästhetischen Lebenshaltung einzuschließen, die dem übrigen Kunst- und Schönheits-Kultus der Klassik auffallend widerspricht. Um so mehr bewahrt er uns vor dem Irrtum, die Lebensauffassung der Klassik als „Ästhetizismus“ mißzuverstehen. Denn die Idee der Schönheit ist in ihrem Zusammenhange so wenig mit Kunst identisch, daß sie mit dem Gedanken von der Bedenklichkeit der Kunst für das Leben durchaus verträglich ist. Sie bedeutet etwas so viel Allgemeineres, Elementareres und Lebensnäheres, daß der Kunst im Leben nur die Funktion eines letzte Widersprüche ausgleichenden Elementes zukommt, nachdem ein *wirklicher Ausgleich*, der Ausgleich zwischen Innen- und Außenwelt, Phantasie und Wirklichkeit, Individuum und Gesellschaft *voraufgegangen* ist. Und das ist deshalb auch die Idee, mit der der zweite Teil der Lehrjahre den ersten unterbaut. Was Wilhelm durch die Kunst erfahren, soll ihm zwar auch nach Goethes Meinung nicht verloren sein. Dennoch ist sie nicht das erste, sondern eigentlich das letzte aller Erziehungs-

mittel. Und darum widerspricht auch der Landgeistliche den allzu resignierten Betrachtungen Wilhelms über seine verlorene Vergangenheit. Daß ihm nichts von dieser übriggeblieben sei, darin irre er sich. „Alles, was uns begegnet, läßt Spuren zurück, alles trägt unmerklich zu unserer Bildung bei; doch es ist gefährlich, sich davon Rechenschaft geben zu wollen. Wir werden dabei entweder stolz und lässig, oder niedergeschlagen und kleinmütig, und eins ist für die Folge so hinderlich als das andere. Das Sicherste bleibt immer, nur das Nächste zu tun, was vor uns liegt“ (18, 170). Gerade das aber hatte Wilhelm nicht getan. Er hatte in der Kunst das Fernste gesucht und das Nächste übersehen. Das Nächste nämlich ist für jemanden, der nicht wahrhaft zum Künstler geboren ist, das praktische Leben. Und Wilhelms erste Aufgabe wäre gewesen, zu einem wahren Einklang mit dem praktischen Leben zu gelangen, anstatt im Bann seiner dumpfen Theaterleidenschaft dem praktischen Leben zu entfliehen. Denn eine *wirkliche* Befriedigung gibt es nur in der *Wirklichkeit* und in einer wirklichen Auseinandersetzung mit ihr. Sie kann Wilhelm so wenig wie jedem Menschen erspart bleiben. Und was er lernen muß, ist eben dies.

Er lernt es, und das ist das Thema des zweiten Teils des großen Romans, in einem Kreise von Menschen, zu denen ihn ein scheinbarer Zufall führt, der aber tatsächlich weniger Zufall als eine weise menschliche Fügung ist, für die die heimlichen Erzieher Wilhelms die Verantwortung tragen. In diesem Kreise ist *praktische Tätigkeit* alles, mag sie sich nun in der Bewirtschaftung von Gütern und Schlössern, im Hause und Garten, in der Erziehung von Kindern, in der Linderung der Not oder auch nur in der Entwirrung von Schicksalen bewähren. Sie ist, in welchem Falle auch immer, ein fruchtbares Ringen des Menschen mit der Wirklichkeit, das die Kenntnis der Wirklichkeit, einen Blick für die Zweckmäßigkeit der Mittel, eine Übung der eigenen Kräfte und als Wichtigstes den Willen zur Selbstentäußerung, zur Hingabe an das Objektive, das Andere, ja ganz allgemein den Willen zur Voraussetzung hat, sich von der Wirklichkeit her *bestimmen* zu lassen. Die Idee einer solchen Tätigkeit, solchen Lebens und solcher Menschen wird Wilhelm durch eine Reihe von Gestalten, Männern und Frauen, nahegebracht, die alle miteinander eine große tätige Gesellschaft, vor allem aber eine *ideale Gesinnungsgemeinschaft* bilden und mit dieser ihrer Gesinnung auch dem Typus des *banalen* Bürgers gegenüberstehen, dessen engstirniger Lebensform Wilhelm mit Recht zu Beginn des Romans entflohen ist. Das Wesen nämlich jener Menschen, die Wilhelm bald als das Vorbild wahrer Humanität erkennt, ist nicht allein die praktische Tätigkeit als solche, als vielmehr der Geist, die Gesinnung, in der diese erfolgt. Und wir lesen deshalb in dem Lehrbriefe, der Wilhelm am Ende seiner Lehrjahre verabfolgt wird: „*Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste*“ (18, 259). Es heißt also noch wenig verstanden, wenn man nicht

mehr als den entschiedenen Sinn für praktische Lebensbewährung an diesen Menschen erkennt. Das Entscheidende ist vielmehr die Idee, die der Forderung nach ihr zugrunde liegt, oder allgemeiner gesagt die dahinterstehende *Lebensauffassung*.

Der erste Satz aber dieser Lebensauffassung ist eben derjenige, der Wilhelms ganzem bisherigem Drange nach der Unbestimmtheit des Lebens überhaupt erbarmungslos das Urteil spricht: „*Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt*“ (18, 328). Einfacher: „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis er seine Bestimmung gefunden hat.“ Auch *der* Mensch ist es nicht, und der am wenigsten, der wie Wilhelm nichts Höheres als die harmonische Ausbildung seiner Persönlichkeit zum Ziele hat und nur in ihr sein Glück zu finden vermag. Denn gerade für die harmonische Ausbildung der Persönlichkeit ist die praktische Auseinandersetzung mit der Welt nicht nur die wesentlichste Voraussetzung, sondern überhaupt das einzig wirkliche Mittel dazu. Wenn Wilhelm vor solcher Hingabe an das praktische das bürgerliche Leben zunächst gescheut hatte, dann aus dem Grunde, weil er dem Wahn der Jugend gehuldigt hatte, daß Welt und Wirklichkeit ihn nur zu beschränken und seiner inneren Unendlichkeit nur Abbruch zu tun vermöchten. Was er jetzt lernt und was auch wir als den allgemeinsten geistigen Ertrag seiner Lehrjahre betrachten können, das ist, daß die Beschränkung durch die Welt, die reale Bestimmung seiner idealen Unbestimmtheit auch für die harmonische Ausbildung seiner Persönlichkeit einen positiven Sinn besitzt, ja einen viel positiveren als die ganze Flucht in das Scheinreich der Kunst. *Der positive Sinn der Beschränkung*, dem das klassische Wort Ausdruck gibt, daß sich in der Beschränkung erst der Meister zeige, das ist die Grundeinsicht, zu der der Dichter hier seinen Helden gelangen läßt. Es ist die Einsicht, die Goethe selbst aus seiner Weimarer Amtstätigkeit und überhaupt aus der inneren und äußeren Nötigung erwachsen war, sich wirklich mit der Welt und dem praktischen Leben auseinanderzusetzen. Mit fühlbarer Überraschung bekennt er sich zu ihr in einer Tagebuchstelle vom Jahre 1778, wo er notiert: „Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung.“

Fragen wir daher nach dem Geiste, aus dem heraus die Forderung nach Tätigkeit erhoben wird, so müssen wir zunächst einmal begreifen, daß ihr letzter Sinn nicht die dadurch bewirkte *objektive* Leistung, sondern die Leistung ist, die die Tätigkeit am Objekt *für das Subjekt* leistet. Nicht was damit für die Welt, sondern für den Menschen gewonnen wird, ist der leitende Gesichtspunkt dieser Forderung. Das Zweite aber ist die Erkenntnis, daß auch die Unendlichkeit der Monade sich nur an den Endlichkeiten der Wirklichkeit entwickeln kann. Schon im Tasso heißt es: „Der Mensch erkennt sich nur im Menschen, nur

das Leben lehret jedem, was er sei.“ Wir sind aber in Wirklichkeit nicht jene innere Unendlichkeit, die uns die Phantasie, wenn auch mit einem Anspruch auf letzte metaphysische Wahrheit, vortäuscht, sondern Wesen mit durchaus *bestimmten* Anlagen und Fähigkeiten. Und nur solange wir in der Phantasie leben und uns dem trügerischen Wunsche unbestimmter Lebenssehnsucht überlassen, erfahren wir nicht, wo unsere wirkliche Bestimmung liegt. Diese aber liegt auf der Linie unserer eingeborenen *Triebe*, unserer Fähigkeiten, unserer Gaben, nicht unserer *Wünsche*. Das ist die Lieblingsidee des Abbé, der behauptet: „Das Erste und Letzte am Menschen sei Tätigkeit, und man könne nichts tun, ohne die Anlage dazu zu haben, ohne den Instinkt, der uns dazu treibe. Man gibt zu, pflegte er zu sagen, daß Poeten geboren werden, man gibt es bei allen Künsten zu, weil man muß und weil jene Wirkungen der menschlichen Natur kaum scheinbar nachgeäfft werden können; aber wenn man es genau betrachtet, so wird jede, auch nur die geringste Fähigkeit uns angeboren, und es gibt keine unbestimmte Fähigkeit. Nur unsere zweideutige, zerstreute Erziehung macht die Menschen ungewiß, *sie erregt Wünsche, statt Triebe zu beleben*, und anstatt den wirklichen Anlagen aufzuhelfen, richtet sie das Streben nach Gegenständen, die so oft mit der Natur, die sich nach ihnen bemüht, nicht übereinstimmen“ (18, 288 f.). In demselben Sinne spricht auch Jarno einmal von der Phantasie als derjenigen zweifelhaften Kraft, die uns so leicht zu falscher Tätigkeit verlockt, die wir als solche erst durch die Erfahrung erkennen lernen. Mögen wir also immer mit dem Philosophen glauben, daß jede Monade die ganze Welt in sich trägt, so ist die in einen empirischen Menschen gebannte und als solche zur Wirklichkeit „geborene“ Monade doch eine ganz bestimmte Individualität. Sie hat zwar von ihrer Monadennatur her noch eine dunkle Erinnerung und unbestimmte Sehnsucht nach der Allheit ihres metaphysischen Wesens, aber sie vermag ihre innere Unendlichkeit nur zu entwirken in einer Fülle von Endlichkeiten, durch vorbestimmte Leistungen, und auch zu dem wahren Gefühl ihrer *Allheit* nur durch die *Vielheit* von beschränkten Lebensäußerungen zu gelangen. Somit ist also *Beschränkung* auf das Wirklichkeitsbestimmte und *Entsagung* gegenüber allen unbestimmten Sehnsuchtswünschen die erste Forderung zur Ausbildung wahren Menschentums. Wir müssen die unendliche Sehnsucht in uns überwinden und uns statt dessen mit dem Willen zu unserer *endlichen Bestimmung* erfüllen. Nur das vermag uns jenes Maß von Befriedigung zu gewähren, dessen wir fähig sind. In derselben Richtung liegt es auch, was der Abbé einmal sagt: „Sobald der Mensch an mannigfaltige Tätigkeit oder mannigfaltigen Genuß (d.h. Totalität) Anspruch macht, so muß er auch fähig sein, mannigfaltige Organe an sich, gleichsam unabhängig voneinander, auszubilden. Wer alles und jedes *in seiner ganzen Menschheit* tun oder genießen will, wer alles außer sich zu einer

solchen Art von Genuß verknüpfen will, der wird seine Zeit nur mit einem *ewig unbefriedigten Streben* hinbringen“ (18, 352).

So sehr wir uns durch solche Erwägungen indessen mit der Überzeugung von der Notwendigkeit der Entsagung und Beschränkung durchdrungen haben mögen, ihre Spannung zu dem ursprünglichen Ideal der Totalität, des Gleichgewichts, der Harmonie bleibt doch so groß, daß wir sicher sind, erst in der Aufhebung dieser Spannung könne das höhere Problem der klassischen Humanität seine Lösung finden. Denn wenn auch die Ausbildung vieler Organe, die bestimmte Differenzierung des unbestimmten Menschenwesens einen gewissen Ersatz für die Idee der inneren Unendlichkeit zu bieten scheint, so ist doch die Idee eines bestimmten Berufs innerhalb der bürgerlichen Wirklichkeit und allgemeiner noch die Forderung sich selbst entäußernder Hingabe an die Welt so sehr der volle Widerspruch gegen das, was sich eine Natur wie Wilhelm ursprünglich unter wahren Leben vorgestellt hatte, daß wir unmöglich glauben können, daß diese durch die Erfüllung solcher Forderungen ohne weiteres zu befriedigen sei. Auch wenn Entsagung und Beschränkung gerade zur Ausbildung der Persönlichkeit gefordert und letztere gleichsam nur um diesen Preis zu haben ist, so kann darin doch nicht bereits das Ideal der *Schönheit* liegen, von dem wir überzeugt waren, daß nur in ihm eine Natur wie Wilhelm Frieden finden könne. An dieser Stelle des Problems aber steht nun für den klassischen Goethe *die Idee der Gemeinschaft, der Gemeinschaftssinn und das Gemeinschaftsgefühl*. Zugegeben, daß die in der Gesellschaft notwendige Arbeitsteilung zu jener vielbeklagten Spezialisierung unseres Menschentums führen muß, zugegeben, daß solche Einschränkung auf eine empirische Bestimmung auch für die Ausbildung unserer Persönlichkeit von hoher positiver Bedeutung ist: das Gefühl der *Totalität* wird uns dabei nicht eher überkommen können, als bis wir mit unserem individuellen Selbstbewußtsein in dem Gemeinschaftsbewußtsein untergegangen sind und uns als organisches Glied eines größeren Ganzen fühlen, das nun die Stelle der individuellen Totalität gleichsam vertritt. *Im Individuum ist Totalität unmöglich*. Es kann nicht alles sein. *Aber es kann sich mit anderen zu einer Totalität verbinden*, und alle zusammen können eine Gemeinschaft bilden, in der die Idee der „Menschheit“ tatsächlich verwirklicht wird. Die Idee der „Menschheit“, jene Totalidee des menschlichen Lebens, die das geheime Ideal nicht nur Wilhelm Meisters, sondern jedes wahrhaften Menschen ist, sie ist vom Individuum immer nur in Gemeinschaft mit anderen Menschen zu realisieren. „Nur alle Menschen machen die Menschheit aus“, zitiert Jarno aus Wilhelms Lehrbrief (18, 326). Alles, was überhaupt im Menschen liegt, muß ausgebildet werden, „aber nicht in einem, sondern in vielen. Jede Anlage ist wichtig, und sie muß entwickelt werden. Wenn einer nur das Schöne, der

andere nur das Nützliche befördert, so machen beide zusammen erst einen Menschen aus“ (18, 327). Die innerste Voraussetzung aber dieses ganzen Gedankens ist, daß der Mensch von dem Gemeinschaftsgefühl getragen wird und durch das Gefühl für die Gemeinschaft nicht nur *Teil* an ihr hat, sondern gleichsam ganz *sie selber ist*. Wenn wir nicht wirklich die Gemeinschaft „sind“ und uns nur in der Beschränktheit unserer Spezialbestimmung fühlen, dann wird uns nicht das Gefühl der Totalität zuteil. Was das bedeutet, das liegt auf der Hand: Das Individualitätsgefühl, das seiner Natur nach eben das Gefühl für die Besonderheit und Eigenart des einzelnen ist, muß aufgehen in einem lebendigen Gemeinschaftsgefühl, in dem wir unsere Selbständigkeit sowohl behaupten als verlieren. Es ist die Forderung, die Schiller in das Distichon gekleidet hat:

Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes dich an.

Damit bekommt aber auch die arbeitsteilige *bürgerliche Gesellschaft einen neuen positiven Sinn*. Sie bekommt ihn dann, wenn der Mensch sich so vollkommen mit ihr identifiziert, daß ihm jedes isolierte individuelle Leben unmöglich geworden ist. Die Gesellschaft hat aufgehört, der Widerstand, die Beschränkung, die Verarmung des Lebens zu sein, sie ist umgekehrt seine Erlösung aus den Unmöglichkeiten des bloß individuellen Lebens. In dem Ausgleich mit ihr liegt die Möglichkeit zu wahrer Humanität und Lebensschönheit. Und wahre Schönheit hat der Mensch, der sich in seinem Gefühl mit der Gesellschaft identifiziert und sich als „Bürger“, als Bürger der Welt und Bürger der gesitteten Gesellschaft zu fühlen gelernt hat. *Die Bürgerlichkeit ist nicht der Gegensatz der Schönheit, sondern, wie wir mit Wilhelm Meister zu unserer Überraschung erkennen lernen, ihr Inbegriff*. Freilich nicht die Bürgerlichkeit in ihrer empirischen Gestalt, sondern in der hohen Idee, wie sie die deutsche Klassik verstand und wie sie z. B. auch dem Lied von der Glocke zugrunde liegt. Der entscheidende Zug der Menschen, an denen Wilhelm diese Begriffe lernt, ist deshalb ihre ideale bürgerliche Gesinnung, die *Gemeinschaftsgesinnung*, die alle durchdringt, zwar jedem seine besondere Physiognomie erlaubt, aber auch von jedem fordert, daß er sich mit ihr der Gemeinschaft einzuordnen und sich als dienendes Glied einem größeren Ganzen anzuschließen versteht. In der *Überwindung des individualistischen Lebensgefühls* liegt also die Erlösung von den Fragwürdigkeiten, mit denen uns die Notwendigkeit der Entsagung und Beschränkung beschwert. In der Gemeinschaft erst werden wir lebensfähig, und zwar nicht nur äußerlich, sondern vor allen Dingen auch innerlich. Und wer kein Verhältnis zur Gemeinschaft gewinnt, der ist nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich verloren. Goethe drückt das milde aus, wenn er Jarno einmal sagen läßt: „Es ist gut, daß der Mensch, der

erst in die Welt tritt, viel von sich halte, daß er sich viele Vorzüge zu erwerben denke, daß er alles möglich zu machen suche; aber wenn seine Bildung auf einem gewissen Grade steht, dann ist es vorteilhaft, wenn er sich in einer größern Masse verlieren lernt, wenn er lernt, um anderer willen zu leben und seiner selbst in einer pflichtmäßigen Tätigkeit zu vergessen. Da lernt er erst sich selbst kennen, denn das Handeln eigentlich vergleicht uns mit andern“ (18, 255).

Wenn die Gemeinschaft so verstanden wird, so tritt sie dem Menschen als die ideale Forderung seines Lebens, als *sein* Gesetz entgegen, das er um seiner eigenen Vollendung willen zu erfüllen hat: als das Gesetz überhaupt, sich zum Gemeinschaftsmenschen zu bilden, aber darum auch in seinen konkreten Bestimmungen, die in den gesellschaftlichen Formen bestehn. Um der Forderung nach einer Bestimmung zu genügen, kann sich der Mensch nicht nur durch seine eigenen Anlagen und Fähigkeiten, sondern muß sich auch durch die objektiven Zweck- und Bedürfnisformen der Gesellschaft bestimmen lassen. In diesem Sinne ist *die Gesellschaft das Maß des Menschen*; allerdings ein Maß, das sich nach den Bedürfnissen des Menschen selbst, wenn auch nicht der einzelnen Individuen gebildet hat. Es tritt ihm deshalb als sein eigenes Maß entgegen, und der Dichter kann Wilhelm einmal sagen lassen: „Ist doch wahre Kunst wie gute Gesellschaft: sie nötigt uns auf die angenehmste Weise, das Maß zu erkennen, nach dem und zu dem unser Innerstes gebildet ist“ (18, 284). Wie in allen Dingen so zeigt sich auch in dieser positiven Bewertung der Gesellschaft, ihrer Formen und ihrer Ansprüche an den Menschen der ungeheure *Gesinnungswandel der Klassik gegenüber Sturm und Drang*. Die Gesellschaft, ehemals nur der tragische Widerstand, den die Welt dem freien, rein von innen heraus lebenden Individuum entgegenstellt, ist jetzt zur wahren Bildnerin des Menschen geworden, und alle Grundlagen wahrer Kultur sind in ihr beschlossen. Sie hat deshalb auch das Recht, den Menschen zu erziehen, zu sich heranzuziehen. Denn erst auf seinem Durchgang durch die Formen der Gesellschaft kommt der Mensch zu seinem wahren Selbst, dessen wirklicher konkreter Inhalt sich nur in objektiven Leistungen entwirken kann.

Allein so sehr dies Gesetz das *natürliche* Gesetz des Menschen ist, in dem ihm nur die inneren Forderungen seiner Natur entgegenkommen, so wenig ist mit dieser *Erkenntnis* bereits die faktische *Spannung aufgehoben*, die ebenfalls von *Natur* zwischen Individuum und Gesellschaft besteht. Läßt man bestimmte Ausnahmen außer acht, auf die wir gleich zu sprechen kommen, so tritt das Gesetz der Gesellschaft dem Individuum zunächst als ein Gesetz, als eine Forderung, und eine unbequeme Forderung, entgegen, der nachzukommen dem Menschen meistens als saure *Pflicht* erscheint und die ihm um so fragwürdiger wird, je mehr sie

seinen individuellen *Neigungen* widerspricht. Die Menschen unterscheiden sich deshalb danach, wie bald, wie sehr, wie gut oder schlecht und in welcher Weise sie dieser Forderung ihres Lebens zu entsprechen vermögen. Das aber wird in Goethes Roman dadurch zur Anschauung gebracht, daß in ihm Menschentypen vorgestellt werden, deren thematischer Sinn eben darin besteht, daß sie verschiedene Stufen der Humanität repräsentieren. Aber das soll im einzelnen hier nicht beschrieben werden. Denn das allein Entscheidende ist derjenige Menschentypus, der nach Goethes Meinung das Ideal der Humanität in der Vollendung zeigt. Das nämlich ist die „*schöne Seele*“, mit der wir nun auf das deutlichste auf den Zusammenhang des Romans mit der gleichzeitigen Humanitätstheorie, insbesondere mit den klassischen Schriften Schillers hingewiesen werden. Aber die „*schöne Seele*“ ist in diesem Zusammenhange keineswegs die merkwürdige Gestalt, deren „*Bekenntnisse*“ wir im 6. Buche lesen; sondern ausdrücklich wird dies Prädikat am Ende des Romanes auf *Natalie* abgeleitet, von der ihr eigener Bruder sagt: „Unerreichbar wird immer die Handlungsweise bleiben, welche die Natur dieser schönen Seele vorgeschrieben hat. Ja sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsre edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubrizierte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indes hat Natalie sich entwickelt, und die Menschheit freut sich einer solchen Erscheinung“ (18, 393 f.). Und gleich als ob ihr Wesen unmittelbar nach Schillers Theorie gebildet sei, wird von ihr gesagt, man könne sie bei Leibesleben seligpreisen, „*da ihre Natur nichts fordert, als was die Welt wünscht und braucht*“ (18, 311). Hier haben wir die Formel: natürliche Übereinstimmung von Pflicht und Neigung, Gesetz und Freiheit, Gesellschaft und Individuum. Natalie tut nur das, wozu sie sich von Natur getrieben fühlt, aber sie fühlt sich nur zu dem getrieben, was das Gesetz der Gesellschaft von ihr verlangt. Von Jugend auf wird sie als „teilnehmend, liebevoll und hilfreich“ geschildert. Denn von Natur hat sie überall die Bedürfnisse der Menschen gesehen und immer ein unüberwindliches Verlangen gefühlt, sie auszugleichen. „Das Kind, das noch nicht auf seinen Füßen stehen konnte, der Alte, der sich nicht mehr auf den seinigen erhielt, das Verlangen einer reichen Familie nach Kindern, die Unfähigkeit einer armen, die ihrigen zu erhalten, jedes stille Verlangen nach einem Gewerbe, den Trieb zu einem Talente, die Anlagen zu hundert kleinen notwendigen Fähigkeiten – diese überall zu entdecken, schien mein Auge von der Natur bestimmt. Ich sah, worauf mich niemand aufmerksam gemacht hatte, ich schien aber auch nur geboren, um das zu sehen. Die Reize der leblosen Natur, für die so viele Menschen äußerst empfänglich sind, hatten keine Wirkung auf mich, beinahe noch weniger die Reize der Kunst; meine angenehmste Empfindung war und ist es noch, wenn sich mir ein Mangel, ein Bedürfnis in der Welt darstellte, so-

gleich im Geiste einen Ersatz, ein Mittel, eine Hilfe aufzufinden“ (18, 295 f.). „Diese Art zu sehen war bei mir ganz natürlich, ohne die mindeste Reflexion.“ Natalie ist, könnte man sagen, die Liebe selbst. Aber eben deshalb muß sie von sich gestehen, in dem besonderen Sinne des Wortes nie geliebt zu haben. „Sie haben nicht geliebt? rief Wilhelm aus. Nie oder immer! versetzte Natalie“ (18, 310). Denn allerdings, da ihre Person so ganz in der Gemeinschaft aufgegangen ist, so muß ihr jede partielle, ichbezogene Leidenschaft vollkommen fehlen. Gerade weil sie *alle* Menschen liebt, hat sie nicht die Möglichkeit, sich einem *einzelnen* allein hinzugeben. Und die Liebe, die sie zuletzt in scheinbarem Widerspruch dazu zu Wilhelm zeigt, ist darum auch ein höchst allgemeines, blasses, ätherisches Gefühl, von dessen Schönheit uns der Dichter nur unvollkommen überzeugen kann. Natalie hat die Gottheit in ihren Willen aufgenommen, und diese ist darum von ihrem Weltenthron gestiegen. Natalie aber ist darüber selbst zur Göttin, zu einem Menschen ohne Fleisch und Blut geworden.

Was *Wilhelm* anbetrifft, so besteht die formale Eigentümlichkeit des Romans ja nun freilich darin, daß er seinen Helden nur mit der *Erkenntnis*, nicht im *Besitze* der Humanität entläßt. Seine Lehrjahre zeigen sich keineswegs dadurch beendet, daß wir den ursprünglich rein subjektivistisch eingestellten Menschen plötzlich in einen wahren Gemeinschaftsmenschen wirklich verwandelt sehen, sondern lediglich dadurch, daß er begreift, wo er das wahre Leben zu suchen habe. Er erklärt zwar seinem Freunde Werner, den er ehemals von der inneren Notwendigkeit seines Schauspielertums zu überzeugen versucht hatte: „Ich verlasse das Theater und verbinde mich mit Männern, deren Umgang mich in jedem Sinne zu einer reinen und sichern Tätigkeit führen muß“ (18, 254). Er soll zwar auch die praktische Bewirtschaftung eines Gutes übernehmen, wozu der Leser ihm freilich nur ziemlich mäßige Fähigkeiten zutrauen möchte. Aber am Ende des Ganzen wird er aufs neue auf Reisen geschickt, und wir fühlen uns durch nichts davon überzeugt, daß eine Natur wie die seinige in dem neu gefundenen Leben wirklich die Befriedigung finden werde, die ihm vom Dichter und seinen Freunden darin versprochen wird. Wir sollen das glauben; allein der Dichter sucht uns von diesem Glauben durch Mittel zu überzeugen, die diesem Zwecke nur in unvollkommener Weise dienlich sind. Wodurch nämlich? Er zeigt uns erstens, wie Wilhelm von den Männern der um Lothar gebildeten Gemeinschaft als einer der Ihrigen aufgenommen wird, wie seine Lehrjahre feierlich für beendet erklärt werden; und er verstärkt diesen Eindruck zweitens dadurch, daß Natalie, die Vollkommenste dieses Kreises, ihn ihrer Liebe für wert erachtet und ihm ihre Hand verspricht. Allein die bloße Aufnahme in einen besonderen Kreis macht den Menschen noch nicht zu dem, was dieser Kreis von ihm erwartet. Und so ist es eigentlich nur *ein* Moment, das uns von der inneren Entwicklung Wil-

helms ernstlich überzeugen könnte: seine plötzlich entdeckte freiwillig-unfreiwillige *Vaterschaft*. In der Tat wird diese denn auch in ihrer elementaren Bedeutung für die Erziehung des Menschen zu einem bürgerlichen Leben sehr hervorgehoben. Die Zeremonie, mit der in dem geheimnisvollen Turmzimmer seine Lehrjahre beendet werden, schließt mit dem überraschenden Hervortreten von Wilhelms unehelichem Sohn, der ihm als solcher und mit den Worten übergeben wird: „Heil dir, junger Mann! Deine Lehrjahre sind vorüber, die Natur hat dich losgesprochen“ (18, 261). Und als Wilhelm sich kurz darauf in freudigen Gedanken darüber ergeht, wie er jetzt für Felix arbeiten und alles, was er tue, auf die Dauer von einigen Geschlechtern anlegen wolle, da sagt der Dichter: „In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des *Vaters* hatte er auch alle Tugenden eines *Bürgers* erworben. Er fühlte es, und seiner Freude konnte nichts gleichen.“ Wilhelm aber setzt hinzu: „O der unnötigen Strenge der Moral! da die Natur uns auf ihre liebliche Weise zu allem bildet, was wir sein sollen“ (18, 267).

Die junge *romantische Generation*, die dem allmählichen Erscheinen des Wilhelm Meister (1795/96) mit leidenschaftlicher Anteilnahme folgte und ihn mit Friedrich Schlegel als eine der drei großen Erscheinungen des 18. Jahrhunderts begrüßte, war durch den vollkommen unerwarteten Ausgang des Romanes tief enttäuscht. Der Roman, in dem sie ihre romantische Lebensansicht dargestellt zu sehen glaubte und als dessen innerste Tendenz sie die Poetisierung des Lebens verstanden hatte, endete mit einer Verklärung des von ihr so tief gehaßten Bürgertums. Er war zu einem Roman *gegen* das Romantische geworden. Novalis nannte ihn einen *Candide*, eine schneidende Satire auf die Poesie. Wer nur den äußeren Verlauf des Romans ins Auge faßt, kann diese Enttäuschung durchaus begreifen. Und wenn es sich dabei bis zum gewissen Grade nur um ein Mißverständnis handelt, so beweist doch die Möglichkeit dieses Mißverständnisses, wie wenig es Goethe schließlich gelungen war, seiner hohen Idee eine überzeugende Gestalt zu geben. – Genau das Umgekehrte nämlich wie die Romantiker hatte *Schiller*, der erste Leser des Romans und tiefste Beurteiler seines Ideengehalts, behauptet, als er in einem Briefe an Goethe vom 8. Juli 1796 die *Gesamtidee* von Wilhelms Lehrjahren in die Worte zusammengefaßt hatte: „Wilhelm tritt von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes tätiges Leben, aber *ohne* die idealisierende Kraft dabei einzubüßen.“ Er hebt also gerade das als das Wichtigste hervor, was die Romantiker vermißten: die auch in der Begrenzung des Lebens nicht verlorengegangene idealisierende Kraft. Und wenn wir diesem Gedanken eine noch etwas beziehungsreichere Wendung geben, so können wir sagen: In seinem Drange nach der Poesie des Lebens entflieht Wilhelm der bürgerlichen Wirklichkeit, aber was ihm gelingt, ist, dahin zurückzukehren, ohne dabei die innere

Poesie zu verlieren. Er rettet auch sie ins praktische Leben hinüber, das erst durch sie seine letzte Verklärung erfährt. Denn eben nicht ein bloß praktisches Leben, sondern ein verklärtes praktisches Leben ist das eigentliche Ideal des Romans. Damit aber haben wir die Antwort auf die Frage bereits vorweggenommen, die sich uns am Ende der Lehrjahre unwillkürlich aufdrängen muß: ob denn die Kunst im Zusammenhange von Wilhelms Leben wirklich nichts als ein Irrtum und Wilhelms ganzes künstlerisches Streben vergeblich gewesen ist oder ob nicht auch die Kunst zuletzt irgendwie mit zum wahren Leben gehört – kurz, ob die *Frage nach dem Zusammenhange von Kunst und Leben* tatsächlich so negativ beantwortet wird, wie es nach dem äußeren Verlaufe des Romans erscheinen kann.

Wilhelm selbst ist freilich allzu bereit, seine theatralische Laufbahn nur als Irrtum zu betrachten („daß ich da Bildung suchte, wo keine zu finden war“ [18, 258] klagt er einmal), aber seine Erzieher wissen es besser. Und auf Wilhelms Vorwürfe, warum man ihn nicht vor diesem Irrtum bewahrt habe, antwortet eine geheimnisvolle Stimme: „Rechte nicht mit uns! Du bist gerettet und auf dem Wege zum Ziel. Du wirst keine deiner Torheiten bereuen und keine zurückwünschen, kein glücklicheres Schicksal kann einem Menschen werden“ (18, 258). Auch der angebliche Landgeistliche hatte schon ähnlich so zu ihm gesprochen. Aber damit es nicht bei dieser bloßen Behauptung bleibe, hat der Dichter versucht, den Bildungsgewinn des künstlerischen Strebens für Wilhelm auch durch jene ergötzliche Kontrastierung der beiden Jugendfreunde zu veranschaulichen, die schon Schiller als einen feinen Griff des Dichters gerühmt hat. Während nämlich der nur philisterhafte Werner vor Wilhelm in einer recht traurigen Gestalt erscheint, muß er selbst darüber erstaunen, wie weit er hinter seinem angeblich verbummelten Freunde zurückgeblieben ist. „Diese Figur (sagt Schiller) ist deswegen so wohlthätig für das Ganze, weil sie den Realismus, zu welchem Sie den Helden des Romans zurückführen, erklärt und veredelt. Jetzt steht er in einer schönen menschlichen *Mitte* da, gleich weit von der *Phantasterei* und der *Philisterhaftigkeit*, und indem Sie ihn von dem Hange zur ersten so glücklich heilen, haben Sie vor der letztern nicht weniger gewarnt“ (3. Juli 1769). – Worin aber soll der Gewinn von Wilhelms sozusagen ästhetischer Erziehung nach Goethes Meinung bestehen? Wird das nicht geradezu lehrhaft ausgesprochen, so läßt es sich dennoch zwischen den Zeilen des Romanes lesen, der in einer höheren, weiteren, freieren Weltansicht und in der Fähigkeit zu ästhetischer Weltauffassung eben die Merkmale sieht, die den wahrhaft gebildeten von dem philisterhaften Bürger unterscheiden. Als Hauptsache freilich erscheint noch ein anderes, daß nämlich die Kunst, der ursprünglich Wilhelms bewußtes Streben galt, nachdem er von diesem Streben abgesehen, zu einem unbewußten Bestandteil seines Lebens geworden ist, um diesem Leben selbst eine innere Harmonie zu geben.

Die Kunst als innerer Bestandteil, nicht als künstlerische Werkleistung, sondern als Bildungselement des Lebens: das ist die eigentliche Antwort Goethes auf die Frage nach dem wahren Verhältnis von Leben und Kunst. Sie wird als solche freilich nicht unmittelbar ausgesprochen, liegt aber als Anschauung dem ganzen Lebensbilde zugrunde, das Goethe im zweiten Teil der Lehrjahre von seiner idealen Gemeinschaft und von dem harmonischen Zusammenleben der Menschen entwirft. Daß eine schöne Gesellschaft selbst ein Kunstwerk und nach ästhetischen Prinzipien gebildet sei, diesen Gedanken hatte schon Wilhelm ausgesprochen. Im gleichen Sinne ist aber auch jedes wohlgestaltete Leben als Kunstwerk zu betrachten, und zwar als größeres, wahreres und dauerhafteres Kunstwerk als alle Scheinkunstwerke, die uns von der Bühne herab für Augenblicke blenden. Die Kunst, scheint die Auffassung des Romans zu sein, ist im Leben aufgehoben, aber nicht das Leben in der Kunst.

Dennoch könnte dieser Roman von keinem wahren Dichter geschrieben sein, wenn er nicht auch der Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes eine tiefe Bedeutung im Zusammenhange des praktischen Lebens zuerkennen würde. Aber sie wird von Goethe bezeichnenderweise jetzt an einer Stelle gefunden, wo sie der Sturm und Drang niemals gesucht haben würde. Nicht nämlich ist es der individuelle Kunstgenuß, in dem die eigentliche Bedeutung der Kunst für das Leben liegt, sondern es ist das gemeinsame Kunsterleben und die darin begründete gemeinschaftsbildende Kraft der Kunst, ihre *soziale Funktion*, die jetzt mit dem höchsten Werte beliehen wird. Im Zusammenhange der Gesellschaft ist die Kunst, vor allem aber die Musik, das wahrhaft verbindende Element. Und die Kunst „verschönert“ nicht nur in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes unser Leben, sondern vor allem in jenem tieferen, daß sie den Menschen zum geselligen, harmonischen, schönen und damit zum wahrhaft humanen Menschen erzieht, und nicht nur in dem festlichen Augenblicke des Kunstgenusses selbst, sondern nachhaltig und auf die Dauer. Aus diesem Grunde sollte das ganze Leben nach Möglichkeit leise und unauffällig von Kunst durchdrungen sein: in der Form schöner Wohnungen, schöner Hausgeräte, schönen Zimmerschmuckes, schöner Kleider usw. Denn der Umgang mit dem Schönen macht auch den Menschen schön, und die willkürlich hervorgebrachte Kunst wirkt unwillkürlich auch auf das Leben zurück. So endet alles in der Vorstellung von *der Vermählung der Kunst mit dem Leben* und mit dem Gedanken, daß die Kunst die Aufgabe habe, den Menschen nicht aus dem Leben heraus, sondern gerade in das wahre Leben hineinzuführen.

Und dennoch bleibt bei alledem ein ungelöster Rest zurück!

So wenig die Romantiker die letzte Tiefe von Goethes Roman begriffen hatten, wenn sie ihn als einen *Candide* gegen die Poesie bezeichnen konnten, so

ging ihr Gefühl doch keineswegs ganz in die Irre, wenn es sich von dem Schlusse des Ganzen so wenig befriedigt zeigte wie das des modernen Lesers, von dem ein ideelles Mißverständnis nicht mehr zu erwarten steht. Nach der Gesamtidee der Dichtung sollen wir glauben, daß ihr zweiter Teil den ersten widerlegt und daß das Lebensproblem des Helden durch die Erkenntnisse, mit denen seine Lehrjahre schließen, befriedigend gelöst worden sei. Der Schönheitssucher findet die wahre Schönheit nicht in der Kunst und einem ungebundenen Künstlerleben, sondern in einer veredelten, um nicht zu sagen adeligen Bürgerlichkeit, mit der wir von allen Künstlerträumen Abschied nehmen. Wir sollen Partei ergreifen für ein Lebensideal der reinen Gesetzlichkeit, vor welchem jede Ungesetzlichkeit ihr ideelles Recht verliert. Allein dieser „Pflicht“ des Lesers kommt seine „Neigung“ nur zögernd entgegen. Im Gegenteil. Es ist eine einfache Tatsache, die durch nichts aus der Welt zu schaffen ist, daß nicht in den letzten drei, sondern in den ersten fünf Büchern des Romans seine wahre Schönheit und dasjenige liegt, was ihm in den Augen eines jeden Lesers seinen eigentlich poetischen Wert verleiht. Und am dichtesten ist seine Poesie in den Gestalten, die gerade nicht das Normale, sondern in ausgesprochenstem Maße das *Unnormale*, *Ungesetzliche* verkörpern: in Mignon, dem Harfner und selbst in dem „liederlichen“ Wesen, dessen Poesie wir uns trotz aller Einsprüche der Vernunft nun einmal nicht entziehen können, selbst in Philine. Wenn in unserer Vernunft die Gestalten des zweiten Teiles über diejenigen des ersten den Sieg davontreiben, so triumphiert in der Unmittelbarkeit unseres Gefühls der Geist des ersten Teiles über den des zweiten und macht die Lebensauffassung durchaus verdächtig, die so ausschließlich auf die Idee der Gesetzlichkeit gegründet ist. So wenig das vor der Vernunft gerechtfertigt erscheint: *Mignon widerlegt in unserem Gefühl Natalie*. Und der Schrecken, an dem das arme Geschöpf zugrunde geht, als es Wilhelm gar in den Armen einer so idealen Haushälterin wie Therese erblickt, ist ein Schrecken, den in anderem Sinne wir mit ihm teilen, und um so mehr, als der glückliche Bräutigam sogar behauptet, sein Entschluß, Therese zu heiraten, sei vielleicht der erste, der ganz rein aus ihm selber komme. — Man hat es immer als ein schönes Zeichen von Goethes intuitivem Kunstverstand gepriesen, daß er den Hintergrund seines großen Lebensbildes durch die dämonischen Gestalten Mignons und des Harfners gleichsam ins Unendliche geöffnet und damit leise angedeutet habe, daß die Gesetzlichkeit des Lebens auch von jener dunklen Macht gekreuzt werden könne, die wir Schicksal nennen, wobei wir an ein inneres Schicksal ebenso sehr wie an ein äußeres zu denken haben. Aber man hat das allzu ausschließlich ästhetisch verstanden, was, um es kurz zu sagen, unbewußt philosophisch zu verstehen ist. Es ist keineswegs allein ein rein ästhetischer Kontrast, den wir zwischen der dunklen, der Vernunft entrückten Dämonie von Mignons Welt und der hellen rationalen

Welt Nataliens empfinden, der dem großen Weltgemälde nur ästhetische Totalität verleihe. Sondern Mignon ist auch philosophisch betrachtet das dunkle Fragezeichen, das wir gefühlsmäßig hinter dem allzu lichten Bilde empfinden, in dem wir die Auflösung des dunklen Lebensproblems erblicken sollen. Der Dichter hat sich am Ende seines Werkes, auf der Höhe seiner Klassizität, in schöner Entschiedenheit auf die Seite des Gesetzes gestellt. Allein die noch aus dem Sturm- und-Drang-Geiste geborene Gestalt Mignons bleibt als ernste Mahnung in seinem Bilde stehen, und sie scheint zu sagen, daß es einer Gesetzlichkeit an letzter Tiefe mangelt, die noch nicht die Ungesetzlichkeit des Lebens in sich einbezogen hat. Es ist nicht nur so, daß die reine Schönheit, das schlechtweg Normale ästhetisch unergiebig oder, wie naive Leser zu sagen pflegen, langweilig ist (und die Vernünftigkeit und absolute Normalität der letzten Bücher hat in der Tat etwas unleugbar Langweiliges). Sondern in dieser ästhetischen Taubheit, die keineswegs allein auf einem vorübergehenden Versagen des Dichters, sondern durchaus auch auf dem Wesen des Gegenstandes, auf dem Wesen seiner Idee beruht, spricht sich eben die Tatsache aus, daß es der Idee der Schönheit hier noch an der letzten Tiefe fehlt, jener Tiefe, zu der wir erst durch die *Einbeziehung auch des Ungesetzlichen in die Idee des Lebens* gelangen. Diese Tiefe hat Goethe erst im „Faust“ erreicht. Und auf ihn muß deshalb schon an dieser Stelle vorgedeutet werden, um klarzumachen, daß mit der bislang erörterten Idee der Schönheit der Abschluß des klassischen Humanitätsideals noch keineswegs erreicht ist. Auch hinter ihr steht nochmals eine Problematik, die sie in ihrer absoluten Gültigkeit wieder relativiert.

8

Mit „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ ist der Umschwung der Lebensauffassung zur Klassik vollzogen, wie er am augenscheinlichsten in der ideellen Anerkennung der Gesellschaft, ihrer Formen und ihrer Normen zum Ausdruck kommt. Diese Anerkennung gründet sich auf die Einsicht in die Unentbehrlichkeit der Gesellschaft auch für das Individuum, und zwar nicht nur in bezug auf das äußere, sondern gerade auch auf das innere Leben und jenes Ziel der persönlichen Ausbildung, wie es Wilhelm Meister von Jugend auf dunkel vorschwebt. Auch für das Individuum hat die Beschränkung durch die Gesellschaft einen positiven Wert. Der Mensch bildet sich an der Gesellschaft und durch die Gesellschaft, ja er wird von ihr und zu ihr gebildet, und wahre Bildung entsteht durch einen fruchtbaren Ausgleich zwischen den persönlichen Kräften und den unpersönlichen Formen, Ordnungen und Aufgaben des gesellschaftlichen Lebens. Allein wenn die Anerkennung der Gesellschaft zunächst auch auf diesem sub-

jektivistischen Grunde ruht und wesentlich so zustande kommt, so ist nicht zu verkennen, wie sie sich allmählich auch von dieser ihrer nur subjektivistischen Begründung löst und mehr und mehr einen absoluten, ja metaphysischen Charakter gewinnt. Es ist nicht so, daß die Bildung durch die Gesellschaft das Individuum nur zu *seinem* Ziele führt, und diese ist keineswegs nur Mittel zum Zweck, sondern die gesellschaftliche Ordnung selbst besitzt die Würde eines Eigenzwecks, dem das Individuum mit seiner Bildung zur Gemeinschaftsfähigkeit zu *dienen* hat. Die Anerkennung dieses Sachverhalts erfordert freilich eine Erhebung über die individualistische Denkart überhaupt. Sie erfordert eine Betrachtung der menschlichen Verhältnisse nicht vom Standpunkte des einzelnen, sondern vom Standpunkte des in den Individuen sich manifestierenden Lebens, eine Philosophie des Lebens also, analog der Philosophie der Natur, von der die erstere nur ein Teilstück ist. Eine solche aber führt zu einer idealistischen Gesellschaftsauffassung, die sich aus der Anschauung entwickelt, daß die Ordnung der Gesellschaft auf dem Ordnungssinn des Lebens selber beruhe, so wie die Naturformen auf dem Formgesetze der gestaltenden Natur. *Damit wird die Gesellschaftsordnung zu einer Naturidee* und erhebt sich zur Würde einer solchen, mit der sie nun dem einzelnen als etwas schlechtweg Übergeordnetes, als eine höhere Gesetzlichkeit entgegentritt. Genauso wie der Mensch als Gattungswesen eine Naturidee repräsentiert, die dem einzelnen Individuum seine allgemeine Bestimmung weist. – Freilich daß die Gattungsidee, der Typus, das Allgemeine einen Geltungsvorrang vor dem Individuellen und Besonderen besitzt, das ist die spezifisch klassische Grundgesinnung, die ihrer gesamten Ethik ebenso wie ihrer Naturphilosophie zugrunde liegt und mit der sie der Grundgesinnung von Sturm und Drang widerspricht. Das Individuum hat für seine individuelle Freiheit Spielraum nur innerhalb der Grenzen der allgemeinen Gesetzlichkeit, und wo etwa beide miteinander in Widerstreit geraten, hat die letztere ohne weiteres das höhere Recht. Es war Herder, der seine Humanitätsphilosophie auf den Gedanken gründete, zunächst müsse durch einen Vergleich mit den anderen Naturgeschöpfen die Eigenart des Menschen und damit seine Gattungsidee als seine natürliche Bestimmung erkannt werden, ehe dem Gedanken der individuellen Abwandlung, d. h. dem Gedanken der Geschichte Raum gegeben werden könne. Denn jene allein gebe uns einen Maßstab, um diese zu begreifen und zu beurteilen. Ebenso beruht die Anschauung der Klassik über das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auf der Grundvorstellung, daß der Mensch zunächst einmal Gattungswesen sei und seine Verpflichtungen gegen die Gattung erfüllen müsse, ehe es ihm verstattet sei, seinem individuellen Gesetze zu gehorchen. Die Individualität ist das Letzte, nicht das Erste. Ja noch mehr: das Individuum erfüllt um so mehr seine wahre Bestimmung, als es sich mit dem Gattungsgesetze durchdrungen

zeigt. Die Normen der Gesellschaft aber, die der einzelne und mit denen der einzelne sich zu erfüllen hat, behaupten ihren metaphysischen Rang nicht wegen ihrer segensreichen *Folgen*, durch die sie sich freilich praktisch legitimieren, sondern wegen ihrer *Herkunft* aus dem Ordnungswillen des Lebens selbst. Aber freilich entspricht diesem metaphysischen Rang auch ihre faktische Gewalt. Sie fordern nicht nur, sondern haben auch die Macht, diese Forderung zu erzwingen, und zu erzwingen gerade durch das Individuum selbst, in dem der Ordnungswille des Lebens allein lebendig ist.

Denn was das Individuum anbetrifft, so kreuzen sich in ihm offenbar zwei Gesetzlichkeiten: seine allgemeine und seine individuelle. Beide sind zwar immanent und *seine* Gesetzlichkeiten; und auch die allgemeine, mit der er der Gesellschaft verhaftet ist, hat durchaus nicht den Charakter der Heteronomie, sondern kommt aus dem allgemeinen Ordnungswillen des Lebens, der in ihm so gut wie in jedem anderen Menschen wirkt. Aber darum gilt von ihnen, was Faust von seinen beiden Seelen sagt, die in einer beständigen Spannung miteinander leben. Das Maß dieser Spannung ist allerdings individuell sehr verschieden, und sie kann sehr groß und quälend sein, aber auch dem Individuum wegen ihrer Geringsfügigkeit kaum zum Bewußtsein kommen. Doch ergibt sich aus dem Gesagten ohne weiteres, daß in dem klassischen Stadium der Geistesgeschichte als Ideal *der* Mensch erscheinen mußte, in dem diese Spannung auf ein Minimum gesunken ist. Und was die Klassiker als „schöne Seele“ bezeichnet haben, ist in seiner allgemeinsten Formulierung eben der Mensch, der die allgemeinen Gesetze des Lebens vollkommen und ohne Anstrengung erfüllt, weil sie mit dem individuellen Gesetze seiner Person identisch sind. Es ist der Mensch, der in den Ordnungen der Welt sich selber wiederfindet und sich darum in diese Ordnungen leicht zu finden vermag. Ein solcher Mensch hat freilich aufgehört, irgendwie individuell zu sein, wenn wir unter Individualität gerade die Abweichung von dem Gesetze der Gattung verstehen. Er ist ganz Typus, ganz nur Mensch überhaupt. Wenn also die klassische Dichtung das Bestreben hatte, Idealgestalten darzustellen, dann mußte das mit dem Bestreben identisch werden, nicht Individuen, sondern Gattungswesen, Typen zu bilden bzw. die Individuen als Typen aufzufassen und als solche zu stilisieren. Jeder Widerstreit dagegen zwischen dem Individuum und den ewigen Ordnungen des Lebens muß notwendig tragisch verlaufen. Das wird nicht nur von unserem Gefühl gefordert, wenn anders dieses selbst ein gesundes, normales ist, sondern das liegt in der Struktur des Lebens selbst, gegen dessen Ordnungen kein einzelner verstoßen kann, ohne zugleich die Abwehrkräfte gegen sich in Bewegung zu setzen, mit denen das Leben seine ewigen Ordnungen beschützt. Das ist bei Gelegenheit des Wallenstein eingehend erörtert worden. Hier mag zur Ergän-

zung nur noch auf ein anderes Beispiel, „Die Kraniche des Ibykus“, verwiesen werden, in denen auch nichts anderes als die lebendige Macht der Ordnung und die mitunter seltsamen Mittel veranschaulicht werden, mit denen der Ordnungswille des Lebens sich gegen jeden durchzusetzen weiß, der gegen seine Ordnungen zu freveln wagt.

Einen solchen Untergang, wie der Ordnungswille des Lebens demjenigen bereitet, der sich aus Mangel an innerer Vernunft in die Vernunftformen der Welt nicht zu finden weiß, hatte Goethe im „Tasso“ dargestellt. Im „Wilhelm Meister“ *findet* sich ein Goethescher Held zum erstenmal in die Ordnungen der Welt, auch wenn sein „Sich-hinein-Finden“ zunächst mehr ein Akt der Einsicht und des Willensentschlusses als bereits eine wirklich vollzogene Tatsache ist. Aber schon hier zeigt die Dichtung Freude an Idealgestalten, die die Ordnungen des Lebens wirklich erfüllen und von ihnen erfüllt sind. Und es wird nun ersichtlich die innerste Tendenz der Goetheschen Dichtung, nicht mehr wie früher die großen Ausnahmen des Lebens, sondern die *Menschen vollkommener Gesetzlichkeit* darzustellen, Menschen, in denen der allgemeine Ordnungswille des Lebens von Natur die Herrschaft hat, so daß ihr Leben nie in Gefahr gerät, aus der Bahn der ewigen Ordnung herausgerissen zu werden. Aber es ist der Sinn der klassischen Dichtung, nicht nur solche Menschen, sondern eben *die Schönheit* solcher Menschen darzustellen, ja darüber hinaus *in* diesen Menschen die ewigen Ordnungen, die großen Naturformen und Urphänomene menschlichen Zusammenlebens selbst, die als solche nur in Menschen leben und sich in den Beziehungen der Menschen offenbaren. In „*Hermann und Dorothea*“ haben wir endlich die reife Frucht dieses dichterischen Bemühens, und an dieser bürgerlichen Idylle, diesem Idealbilde deutscher Bürgerlichkeit, wird sich nun alles verdeutlichen, was eben nur theoretisch ausgesprochen worden ist.

Es ist nicht nötig, das Bild der bürgerlichen Ordnung im einzelnen zu zeichnen, in der sich die Menschen von Goethes Gedicht bewegen und die sie lebendig verkörpern. Es genügt, daran zu erinnern, daß der Grund dieser Ordnung *die Idee der Familie* und im Menschen selbst der *Familiensinn* ist, aus dem die einzelnen Lebensformen und Normen entspringen. Ihr innerstes Zentrum: die Ehe, daraus hervorgehend der Kreis der Kinder, das Leben gegründet auf Erhaltung und Vermehrung des Familienbesitzes sowie auf die Verbindung vieler Familien zum größeren Ganzen einer kleinen ländlich-städtischen Gemeinde, die ihrerseits usw. – Das Entscheidende dabei ist, daß *der Mensch hier wesentlich als Familienglied* erscheint und sich selbst als solches empfindet. Er ist kein Wesen für sich, das etwa wie Wilhelm Meister die Ausbildung seiner Persönlichkeit zum besonderen Ziele haben könnte, sondern das Glied eines größeren Ganzen, von dem es erst sein Leben hat. Die Forderungen des Ganzen leben darum in ihm als seine

eigenen, sind seine eigenen, und alle bloß persönlichen Neigungen und Wünsche sind diesen untergeordnet. Hierfür das bezeichnende Symptom aber ist die Auffassung der *Ehe* als keiner privaten, sondern einer *Familienangelegenheit*. Man heiratet unter dem Gesichtspunkte des Familieninteresses, das zwar eine persönliche Neigung zu der gewählten Person voraussetzt, eine Eheschließung aber erst dann legitimiert, wenn die Neigung auch der Familienpflicht entspricht. Die Liebe, in ihrer persönlichen Bedeutung nicht geleugnet, wird bei der Eheschließung nichtsdestoweniger zu einem untergeordneten Moment. Man heiratet als Familienglied, nicht als Einzelperson und nach rein persönlichem Bedürfnis. Und Heiraten überhaupt hat deshalb den Charakter einer Familienpflicht, die um so dringender ist, je mehr der Bestand der Familie am Leben eines einzigen Erben hängt. In diesem Falle befindet sich z. B. Hermann; und es scheint deshalb durchaus in der Ordnung, daß Hermanns Vater ein so ungeduldiges und ausgesprochenes Interesse an einer baldigen und ordnungsgemäßen Verehelichung seines Sohnes zeigt. – Wie gesagt, es ist nicht nötig, das Bild dieser bürgerlichen Ordnung im einzelnen zu zeichnen. Denn es tritt in der Dichtung keineswegs aufdringlich als solches hervor. Es wird weder vom Dichter irgendwie unterstrichen, noch lebt die Idee dieser Ordnung in den Gestalten der Dichtung anders als in der Form eines unbezweifelten Herkommens und einer selbstverständlichen Sitte. Noch viel weniger aber sind die Gestalten etwa als „Mustermenschen“, die Zustände, in denen sie leben, irgendwie als musterhaft gezeichnet. Und es wäre eine vollkommene Verkennung klassischer Dichtung, wenn man ihre Tendenz, die Menschen als Gattungswesen aufzufassen und darzustellen, als unverträglich mit jeder Individualisierung betrachten würde. Diese Tendenz geht lediglich auf *Darstellung solcher Menschen, die mit ihrer Individualität das Gattungswesen repräsentieren*, in deren Natur also das als solches durchaus vorhandene individuelle Gesetz dem Gattungsgesetze untergeordnet ist. Diese Gestalten haben nichtsdestoweniger *Blut*. Ja man wird sofort begreifen, daß überhaupt *nur* blutvolle Menschen diese Herrschaft des Gattungsgesetzes sichtbar zu machen gestatten. Denn nur dann offenbart sich die Macht dieses Gattungsgesetzes, des allgemeinen Ordnungs- und Familiensinnes, wenn es an Menschen sichtbar wird, die nicht nur diese Gattungsgesetzlichkeit, sondern auch „Blut“ in sich tragen – unter welchem Worte alle persönlichen Neigungen, Wünsche, Eigenarten, Eigenwilligkeiten, ja überhaupt alle Kräfte zusammengefaßt werden sollen, die irgendwie die Möglichkeit haben, mit dem allgemeinen Gesetze zusammenzustoßen. Nur als Herrschaft über das Widerstrebende tritt Herrschaft überhaupt in die Erscheinung. Nur durch die Möglichkeit der Unordnung bekommt die Ordnung Sinn und Wert. Und so sind, wie gesagt, die Gestalten in Goethes bürgerlicher Idylle keineswegs jene blutlosen Mustermenschen, denen jede Spannung fehlt, sondern im

Gegenteil blutvolle Charaktere, deren entscheidender Charakterzug es nur eben ist, daß alle ihre individuellen Wünsche und Eigenarten durch die übergeordnete Gattungs-idee, ihren Familiensinn, geregelt und in bestimmten Schranken festgehalten werden. Die Voraussetzung ihrer Ordentlichkeit, ihrer Tüchtigkeit ist ihre blutvolle Menschlichkeit, die jener überhaupt erst ihren Wert verleiht. *Ihre Schönheit ist die Beherrschtheit ihres Blutes*. Und nur in der Spannung zwischen ihrem Blut und ihrem Ordnungssinn kann die Dichtung deshalb ihre Schönheit offenbaren.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, hat nun die erzählte Fabel insbesondere die Funktion, die Ordentlichkeit, die schöne Tüchtigkeit, die Kraft des Familiensinnes, die innere Lebensvernunft dieser Menschen auf die Probe zu stellen und dadurch sichtbar zu machen. *Blut und Ordnung* zeigt sie in einer gewissen Spannung, aber in einer Spannung, die gerade die Macht der inneren Ordnung beweist, die diese Menschen im Blute tragen. Denn was die Fabel erzählt, ist das glückliche Zustandekommen eines Ehebundes, der vom Familienstandpunkte aus zunächst als eine Mißheirat erscheinen muß. Der Erbsohn des Wirtes zum „Goldenen Löwen“ sucht sich eine Braut nicht unter den Töchtern der guten Familien der Stadt, sondern begehrt ein zwar schönes und tüchtiges, aber armes und kriegsvertriebenes Mädchen zur Gattin, zu dem er eine augenblickliche und starke Neigung gefaßt hat. Nachdem er jedoch den anfänglich widerstrebenden Vater von der Person des geliebten Mädchens überzeugt hat, kommt zu allseitiger Befriedigung das Verlöbniß zustande. Scheint hier nun auf den ersten Blick der persönliche Wunsch über den Familiensinn zu triumphieren, so verhält es sich in Wahrheit gerade umgekehrt bzw. so glücklich, daß in dem vorliegenden Falle Neigung und Pflicht in ihren Forderungen zusammentreffen. Aber was von außen gesehen als ein glücklicher Zufall erscheint, das ist von innen gesehen nur die *Vernunft des Blutes*, das auch da, wo es individuell zu wählen scheint, doch tatsächlich nur so wählen kann, wie es dem Gattungsinteresse entspricht. Dorothea ist zwar arm und keine Mehrung des äußeren Besitzes, aber was ihr in dieser und auch in sozialer Hinsicht mangelt, ersetzt sie in nicht zu berechnender Weise durch ihren menschlichen Wert, und zwar eben ihren *Gattungswert*, ihren Wert nämlich als Gattin, Mutter, Tochter und Hausfrau. Sie befriedigt also nicht nur die persönlichen Wünsche des Mannes, sondern im hohen Maße auch die der Familie. Und der Familiensinn der Familie ist umgekehrt noch gesund genug, um die Braut nicht nur nach ihrer äußeren, sondern auch nach dem Werte ihrer inneren Mitgift zu schätzen. So scheint Hermann zwar nur seiner persönlichen Neigung zu folgen, aber es zeigt sich, daß diese Neigung von einem richtigen Familieninstinkt geleitet war. Sie gab ihm darum auch ein höheres Recht, auf einem Wunsche zu bestehen, der scheinbar, aber nur scheinbar, gegen die Regel, gegen die Ordnung der Familie verstieß.

Aber keineswegs nur der schließliche Erfolg, das sich offenbarende Recht der ungewöhnlichen Brautwahl soll hier die Vernunft des Blutes beweisen, sondern sie beweist sich auch in dem ganzen Verhalten der Personen *vor* diesem glücklichen Ausgange, und gerade solange ein solcher noch zweifelhaft ist. Das gilt insbesondere für *Hermann*, der seine starke augenblickliche Neigung doch immer so weit in der Gewalt behält, daß er nie daran auch nur denkt, sich das Weib seiner Wahl gegen die Familie, vertreten hier durch die Autorität des Vaters, zu ertragen und sich durch seine Leidenschaft aus der Bahn der Ordnung reißen zu lassen. Er bleibt der „ordentliche“ Sohn auch in seiner Leidenschaft. Als er die Neigung zu Dorothea in seinem Herzen und gleichzeitig die so andersgearteten Wünsche und Ansprüche des Vaters entdeckt, ist es ihm ohne weiteres klar, daß er (so spricht er zur Mutter) „vergebliche Wünsche“ im Busen hege. Er erkennt die Pflicht zur Entsagung. Und wenn diese auch nicht einfach Unterwerfung bedeutet – er erklärt ja der Mutter:

Denn mein Vater, er hat die entscheidenden Worte gesprochen,
Und sein Haus ist nicht mehr das meine, wenn er das Mädchen
Ausschließt, das ich allein nach Haus zu führen begehre –,

so bewahrt seine Verzweiflung doch eine rechtmäßige Form. Er will zwar aus dem Elternhause gehen, allein um einer höheren Pflicht, seiner Mannespflicht gegen das Vaterland zu gehorchen, die ihm auch von der Familie nicht bestritten werden kann. Freilich noch bleibt ihm ein Weg, seinem Wunsche vielleicht Erfüllung zu schaffen, und dies ist der einzige, der seiner inneren Ordentlichkeit entspricht. Er kann, wie es der Rat der Mutter ist, versuchen, den Vater von der inneren Richtigkeit seiner Wahl zu überzeugen. Denn auch der Vater ist kein Tyrann, der nur aus Eigensinn auf seinem Willen bestünde. Und als ihm durch das Zeugnis von zwei vertrauenswürdigen Männern, Pfarrer und Apotheker, Freunden des Hauses, die *Familientüchtigkeit des Mädchens* bewiesen scheint – denn das zu erkunden ist die Aufgabe der beiden, „ob sie gut und tugendhaft sei, ein häusliches Mädchen“ –, da zeigt er sich, wenschon mit einigem Groll über die zerronnenen Träume seines persönlichen Ehrgeizes, bereit, dem Sohn seinen Willen zu geben: „Gehet und prüfet und bringt in Gottes Namen die Tochter mir ins Haus.“

So könnten wir also am Schlusse der Dichtung leicht den Eindruck gewinnen, als ob von einem ernstlichen Konflikte überhaupt nicht die Rede sei, da es so schnell und leicht zu einer versöhnlichen Lösung kommt. Allein das gerade ist der tiefere Sinn dieser einfachen Lösung eines unter anderen Umständen sehr ernsthaften Konfliktes (wie ihn Schillers „Kabale und Liebe“ zeigt), daß zwischen im Grunde *vernünftigen Naturen* auch ein ernsthafter Gegensatz nie den Charakter eines unauflöslchen Konflikts bekommen kann. Denn die im Grunde ver-

nünftigen Naturen tragen eben beides in sich: nicht nur ihr eigenes, sondern auch das allgemeine Gesetz, nicht nur die eigene, sondern auch die Gegenpartei. Und Hermann *will* im Grunde genau dasselbe, was auch der Vater will, da der Familiensinn ihn nicht weniger wie diesen beseelt und ihn folglich auch kein Mädchen zur Frau begehren läßt, das diesem Sinne nicht entspräche. Umgekehrt aber verhindert der Familiensinn im Vater, daß er bei seinem nicht unberechtigten Wunsche mit einem Eigensinn verharre, der der Familie nicht dienen, sondern sie nur zerstören würde.

Was *Dorothea*, die schönste Figur des Gedichtes, anbelangt, so ist ihr gesamtes Charakterbild auf jene *Idee der Tüchtigkeit* hin angelegt, die sie zu einem *vollkommenen Weibe im Sinne der Gattung* macht. Mit solchen Frauen, hat man das Gefühl, kann das Menschengeschlecht, kann die Familie bestehen. Sie bringt alles mit, was dazu gehört, um ein gesundes Familienleben, einen gesunden Bestand der Gattung zu gewährleisten. Denn was ihre Tüchtigkeit ausmacht, das ist vor allem die vollkommene Kraft zur Hingabe an die Gattung, zur Fürsorge für andere, zur Selbstaufopferung in ihrem Frauenberuf. Darum ist es durchaus kein Zufall, weder daß die bekanntesten Verse der ganzen Dichtung diejenigen geblieben sind, in denen von der Bestimmung des Weibes zum Dienen die Rede ist, noch daß in einer späteren Zeit der Frauenemanzipation diese Verse den entschiedensten Widerspruch erfahren haben. Denn allerdings, sie stehen im Zentrum der ganzen klassischen Frauenauffassung, die von der Frau vor allen Dingen das *Aufgehen der Person in der Idee der Gattung* verlangt. Freilich ist damit keine Erniedrigung, sondern gerade eine Erhöhung der Frau gemeint. Denn eben in einem vollkommenen Einswerden des Individualwillens mit dem Willen der Gattung, des Persönlichen mit dem Allgemeinen, von Neigung und Pflicht sieht die Klassik ihr höchstes Menschenideal überhaupt. Dorothea zeigt überall die gleiche Neigung zur Pflicht, die gleiche natürliche Selbstverständlichkeit in der Erfüllung ihrer Frauenpflichten, die schon das Wesen der „schönen Seele“ war. Aber sie zeigt sie in blutvoller Menschlichkeit, und eben das macht ihre Gestalt derjenigen der Natalie so sehr überlegen, die jedes Blutes zu ermangeln scheint. Im übrigen ist das Wesen Dorotheas keineswegs nur durch Sachtüchtigkeit bezeichnet, sondern ebensosehr durch jene rein persönliche Tüchtigkeit, die sich in ihrer Kraft dem Schicksal gegenüber bewährt, nachdem dieses sie aus ihrer äußeren Ordnung gerissen. Ihre vom Dichter hervorgehobenen Charakterzüge sind: die persönliche Unerschrockenheit bei der Verteidigung ihres Weibtums gegen den Überfall der Soldaten, die ruhige Selbstverständlichkeit, mit der die Vertriebene Magddienste auf sich nimmt, und endlich der schöne Stolz, mit dem sie sich sogleich einer schiefen Stellung zu entreißen sucht, in der, wie sie zu fühlen glaubt, Neigung und Pflicht nicht in Einklang zu bringen sind. Sie hat sich als Magd verdungen und

fühlt nicht nur die keimende Neigung zu dem Sohne ihrer Herrschaft, sondern auch, daß diese sie in eine unwürdige Lage bringen könnte. Und so groß ihre Neigung zur Pflicht ist, fühlt sie doch auch die Verpflichtung gegenüber ihrer Neigung: sie wenigstens innerlich rein zu erhalten, wenn sie sich schon die äußere Erfüllung versagen muß. Gerade dieser schöne Schlußvorgang des Gedichts zeigt auch in Dorothea noch einmal besonders die Vernunft des Blutes, den gesunden Instinkt, den alle Personen darin besitzen. Auch Dorothea erlaubt sich keine hoffnungslose Leidenschaft, sondern kämpft eine solche nieder, ehe sie die innere Ordnung ihres Lebens ernstlich gefährdet. Der Ordnungssinn des Lebens hat in ihr nicht nur die Form einer Respektierung der äußeren Ordnung der Gesellschaft, sondern auch die Form der *Ehrfurcht vor sich selbst* und jener inneren Ordnung, die ihr Wesen ist. Sie ist nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich, um das scheinbar banale Wort in einem tieferen Sinne zu gebrauchen, eine „ordentliche Person“. Alle diese Menschen, obwohl nicht ohne Kraft zur Leidenschaft, zeigen sich doch im Besitze der Kraft, ihre Leidenschaft zu beherrschen. Der Ordnungssinn ist ihrem Blute eingeboren. Und so ist es gewiß kein Zufall, sondern kommt aus dem Geiste der ganzen Dichtung, daß das Bild der gebändigten Hengste wie ein symbolisches Leitmotiv sie durchzieht. Auch der Pfarrer versteht sich auf die geschickte Lenkung der blutvollen Tiere. Und man möchte selbst diesen etwas von jener inneren Zucht anmerken, die sie in der Pflege zuchtvoller Menschen angenommen haben.

Mit dem Ausblick auf die Ehe dieses tüchtigen Paares entläßt uns die Dichtung, und sie gibt uns damit zugleich das Gefühl von dem sicheren Fortbestand jener Ordnung, deren segensreiches Walten uns anschaulich geworden ist. Aber nun taucht hinter dem ersten das zweite große Motiv der Dichtung auf, das jenes erst in seiner vollen Bedeutung hervortreten läßt. Denn „Hermann und Dorothea“ zeigt nicht nur die Schönheit der Ordnung, sondern auch die *Gefährdung der Ordnung durch den Umsturz*. Seinen Hintergrund bildet die Revolution. Und den vollen Wert dessen, was wir bisher nur aus sich heraus verstanden haben, erleben wir jetzt im Spiegel seines Gegenteils, in den traurigen Bildern, die uns die Folgen einer gestörten Ordnung zeigen. Das ist der ideelle Sinn jener Szenen, in denen der Dichter Elend und Not der von Haus und Hof vertriebenen und aus aller Ordnung gerissenen Flüchtlinge zur Anschauung bringt: eine stumme, aber eindringliche Lehre, daß das Leben ohne Ordnung nicht zu bestehen vermag.

Es ist nun für Goethe und für die Klassik überhaupt bezeichnend, daß die *Revolution*, die in Frankreich soeben erschütternde Wirklichkeit geworden war und alle Zeitgenossen zu Für oder Wider in ihren Bann gezogen hatte, ausschließlich

von ihrer fragwürdigen Seite, ausschließlich als eine *Zerstörung der Ordnung*, nicht aber als der Versuch zu einer Neuordnung angesehen wird. Zwar fehlt es auch in „Hermann und Dorothea“ nicht an Stellen, in denen die neuen Ideen zum wenigsten in ihrer Verführungskraft geschildert werden, aber es kann das die Grundüberzeugung Goethes nicht erschüttern, daß jede Revolution in erster Linie Auflösung, Zerstörung, Bedrohung der Ordnung und auch des Ordnungsgeistes bedeutet. Denn daß sie die bestehende Ordnung zerstört, ist sicher; daß sie eine bessere an die Stelle setzen wird, zunächst nichts weiter als ein Versprechen, dessen Erfüllung nichts weniger als sicher und auch von denen durchaus nicht abhängig ist, die es gegeben haben. Denn auch die besten Ideen vorausgesetzt, hat noch jede Revolution den Beweis geliefert, daß die Ideen sehr bald die Herrschaft über die von ihnen entfesselten Leidenschaften verlieren und daß nicht neue Ordnung, sondern Anarchie das erste sichere Resultat gewaltsamen Umsturzes ist. Das ist deshalb die Grundgesinnung, mit der die Klassik der Revolution gegenübertritt – es spricht sie in dem Gedichte jemand aus, der alle ihre Schrecken am eigenen Leibe erfahren hat –

Losgebunden erscheint, sobald die Schranken hinweg sind,
Alles Böse, das tief das Gesetz in die Winkel zurücktrieb.

Und wir hören dasselbe noch einmal aus Dorotheens Munde, die von der Gegenwart gleichfalls sagt:

Denn gelöst sind die Bande der Welt: wer knüpft sie wieder
Als allein nur die Not, die höchste, die uns bevorsteht!

Aber darum ist weder Goethe im allgemeinen noch der Geist seiner bürgerlichen Idylle im besonderen „konservativ“ in dem politischen Sinne dieses Wortes. Trotz aller Idealisierung der Ordnung, zu der sich die Gestalten in „Hermann und Dorothea“ bekennen, wird die in ihren Einzelheiten historisch bedingte Ordnung durchaus nicht als etwas so Vollkommenes betrachtet, daß daran nicht gerührt werden dürfe. Im Gegenteil geht durch die Personen des Gedichts ein leicht-liberaler, gemäßigt-fortschrittlicher Zug, der merkwürdigerweise besonders dem Vater eigen ist. Dieser hat nicht nur den löblichen Ehrgeiz, sein Sohn möchte etwas Besseres werden und weiterkommen als er selbst, sondern von ihm hören wir auch das viel allgemeinere Wort:

Wer nicht vorwärts geht, der kommt zurücke! So bleibt es.

Ja es entspinnt sich im Anschluß daran ein grundsätzliches Gespräch über das richtige Verhältnis von Beharren und Weiterschreiten, von denen keines je zu

entbehren ist. Und es entspricht wohl Goethes eigener Meinung, die in den Worten des Pfarrers sich kundgibt:

Widersprechen will ich Euch nicht. Ich weiß es: der Mensch soll
Immer streben zum Bessern, und, wie wir sehen, er strebt auch
Immer dem Höheren nach, zum wenigsten sucht er das Neue.
Aber geht nicht zu weit! Denn neben diesen Gefühlen
Gab die Natur uns auch die Lust, zu verharren im Alten
Und sich dessen zu freun, was jeder lange gewohnt ist.
Aller Zustand ist gut, der natürlich ist und vernünftig.

Auch hier also, bemerken wir wohl, entscheidet sich die Klassik für einen gesunden *Ausgleich* zwischen den entgegengesetzten Notwendigkeiten des Lebens. Und wie es notwendig ist, sich den unabweislichen Forderungen des Tages nicht zu verschließen, so notwendig ist es, mit einem Versuche zur Neuordnung der Dinge die Ordnung nicht überhaupt in Frage zu stellen. Nicht die bestimmte Ordnung eines bestimmten historischen Zustandes, sondern *die Idee* der Ordnung überhaupt ist es daher, die in „Hermann und Dorothea“ ihre Verklärung findet. Die Ordnung als solche aber, die Idee der Ordnung, die freilich immer nur in irgendeiner historischen Ordnung jeweils Wirklichkeit besitzt, ist ein so hohes Gut, ein so schlechthin absoluter Wert, daß es immer noch besser erscheint, unter einer schlechten Ordnung zu leben, als sie um leerer Hoffnung auf eine bessere willen zu zerstören.

Freilich ist die Ordnung und der Ordnungsgeist *nie völlig* zu zerstören. Immer stellt sie sich auch in der größten Unordnung mit innerer Notwendigkeit wieder her. Ja, die primitiven Formen der Ordnung, ihre Urphänomene, deren das Leben schlechterdings nicht entraten kann, zeigen ihre Macht und innere Notwendigkeit am meisten gerade in Zeiten, in denen die höheren Formen der Ordnung zerstört worden sind. Auch dafür gibt uns das Goethesche Gedicht einen Beweis in der Gestalt des „Richters“ bei den Vertriebenen, in dem sich das unabweisbare Bedürfnis nach rechtlicher Autorität und Führerschaft verkörpert zeigt. Allein wenn der Weise sich schon mit jenem Gedanken zu trösten vermag, der eine Grundgesinnung auch von Goethes „West-östlichem Divan“ bildet, daß die großen Ordnungsformen des Lebens unzerstörbar sind und als Urphänomene in allen Zeiten und bei allen Völkern ewig wiederkehren, so liegt darin noch keineswegs ein Grund, einer vorsätzlichen Zerstörung bestehender Ordnungsformen nicht grundsätzlich Widerstand zu leisten und in der Erhaltung einer gegenwärtigen Ordnung nicht die Idee der Ordnung selbst zu bewahren. Wenn aber aus einer Veränderung bestehender Ordnung wirkliche Neuordnung werden soll, dann kann solche nach Goethes Meinung ausgehen nur von den Trägern der Ordnung und des Ordnungsgedankens selbst, nicht von in Unordnung geratenen Massen, denen

eine Ordnung unbequem geworden ist. Denn nur in jenen, nicht in diesen lebt so viel lebendiger Ordnungswille und soziales Verantwortungsgefühl, wie erforderlich ist, um sterbliche Menschen zur Mitwirkung an der Veränderung ewiger Ordnungen zu legitimieren. Nicht erst der blutige und chaotische Ausgang der Französischen Revolution war deshalb für Goethe Motiv seiner ablehnenden Stellung gegen sie – er sah diesen zwar voraus –, sondern eine Grundgesinnung, die in der Revolution überhaupt ein untaugliches Mittel zu einem an sich nicht unberechtigten Zwecke sah. *Nicht gewaltsamer Umsturz, sondern nur organische Entwicklung* besitzt nach seiner Meinung die Kraft zu wirklicher Verbesserung gesellschaftlicher Ordnung. Und das gilt für die Natur nicht weniger als für die Kultur. Nicht durch vulkanische Katastrophen ist unsere Erde nach Goethes Meinung zu ihrer heutigen Gestalt gekommen, sondern durch langsame und geduldige Umbildung, nicht durch einmalig-gewaltsame, sondern durch beharrliche Einwirkung der großen Naturkräfte auf ihre Urgestalt. Auch das Menschenleben ist in diesem Sinne nur ein Naturschauspiel. Und je größer die willkürliche Freiheit des Menschen geworden ist, um so mehr sollte er sich in acht nehmen, die großen Naturgesetze des Lebens zu verletzen, die man nicht übertreten kann, ohne ihre Gegenwirkung gegen sich auszulösen. Nur für kurze Zeit läßt sich der Ordnungswille des Lebens unterdrücken; er stellt sich mit um so größerer Gewalt, und sei es durch einen Gewaltmenschen wie Napoleon, selbständig wieder her.

„Hermann und Dorothea“ ist nicht die einzige Dichtung, in der sich Goethe mit dem gewaltigen Zeitereignisse, der Revolution, und mit dem in ihm sich manifestierenden Gegensatz von Ordnung und Umsturz beschäftigt hat. Allein er ist in der weiteren Beschäftigung so wenig glücklich gewesen, daß die Lustspiel-Satiren, in denen er es zunächst versuchte, den Mann nicht wiedererkennen lassen, der einen Faust geschrieben hat, daß aber die „Natürliche Tochter“, das Werk, das allein eine ideengeschichtliche Bedeutung hätte erlangen können, als *Revolutionsdichtung* Torso geblieben ist, als Dichtung aber des Goetheschen Dichterblutes gar zu sehr ermangelt. Wenn also diese Dichtungen in unserem Zusammenhange füglich außer Betracht bleiben können, so sollte man sich desto mehr bewußt sein, daß vom ideengeschichtlichen Standpunkte aus „Hermann und Dorothea“ eine vollkommene Offenbarung klassischen Geistes an jenem Probleme ist, das ihm durch die Revolution nahegebracht worden war und an dem er sich selbst zu voller Höhe entwickelt hat. Das wird leicht bei der scheinbaren Geringfügigkeit des Gegenstandes übersehen. Aber darin besteht eben die künstlerische Eigentümlichkeit von „Hermann und Dorothea“, daß hier an einem scheinbar sehr geringfügigen Gegenstande doch die bedeutungsvollsten Ideen sichtbar werden. Ein scheinbar „unbedeutender“ Gegenstand ist unter Goethes Meisterhänden zu einem *viel* bedeutenden Gegenstande geworden.

In „Hermann und Dorothea“ wird die Ordnung durch den Umsturz bedroht, und er droht ihr durch die Entfesselung der Massen, die eine grundsätzliche Änderung der Ordnung herbeizuführen suchen. Aber Ordnung ist nicht nur in Zeiten politischer Krisen, sondern immerzu bedroht durch die Leidenschaften der Einzelnen, die in unaufhörlichen Wellen gegen ihre festen Ufer branden. Das tritt in „Hermann und Dorothea“ nicht hervor, weil der Sinn dieser Dichtung gerade die Veranschaulichung von Menschen ist, denen die Ordnung im Blute liegt und deren Leidenschaften daher nie einen eigentlich ungesetzlichen Charakter haben können. Und man wird sagen dürfen, daß das nicht nur eine glückliche und seltene Ausnahme, sondern die allgemeine Regel des Lebens ist. Denn wäre es anders und läge der Ordnungswille dem Menschen nicht allgemein im Blute, könnte er ihm nicht anerzogen oder aufgezwungen werden, so wäre der tatsächliche Bestand der Ordnung schlechterdings ein Wunder. Nichtsdestoweniger ist auch das ewige Branden der Leidenschaften gegen die Ordnung der Gesellschaft ein Urphänomen des Lebens. Und es versteht sich, daß gerade die Dichtung immer wieder von ihm gereizt und daß es auch der klassischen Dichtung so gut zum Problem werden mußte wie der Gegensatz von Ordnung und Umsturz. Daß die Klassik sich auch in diesem Falle mit aller Entschiedenheit auf die Seite der Ordnung stellen, das Recht der Leidenschaft aber verneinen mußte, braucht nicht besonders begründet zu werden. Denn es ist ihre Grundgesinnung. Doch offenbart sich darin abermals der entscheidende Gesinnungswandel seit Sturm und Drang. Wie sich die Goethesche Jugend gerade an der Empörung des Individuums gegen das allgemeine Gesetz entflamnte, so fordert die Klassik mit gleicher Entschiedenheit Entsagung da, wo die individuelle Neigung mit einer allgemeinen Pflicht zusammenstößt. Aus ihrer Ehrfurcht vor den großen Ordnungen des Lebens folgt für das Individuum ohne weiteres die Pflicht zur Entsagung. Die Leidenschaften aber, die der Sturm und Drang ehemals heiliggesprochen hatte, weil sie ihm gleichsam der stürmische Atem Gottes waren, der den in sich eingeschlossenen Menschen aufweitete und hinaushob über die Engigkeit seiner bloß bürgerlichen Existenz, bekamen durch die Augen der Klassik gesehen den Charakter bloß elementarer Natur, die so gut wie jede andere Natur gebändigt, geformt, kultiviert und einem höheren Zwecke dienstbar gemacht werden mußte. Die Notwendigkeit des Gesetzes hatte grundsätzlich auch der Sturm und Drang nicht geleugnet. Wie hätte er es können! Aber er hatte das Ausnahmerecht der großen Naturen und die Schönheit des Unterganges verkündet, in dem die dämonischen Naturen das Freiheitsrecht des Lebens behaupten. Die Klassik wollte von keinem Ausnahmerechte mehr wissen. Und wo

im Konfliktsfalle der Einzelne am Gesetz zugrunde ging, da scheiterte er mit Recht und als notwendiges Opfer der Idee. Nur das war von dem Lebensgefühl des Sturmes und Dranges zurückgeblieben, daß ein solcher Untergang des Einzelnen am Gesetz als tragisch empfunden wurde, tragisch, *daß* die Ordnung nur um den Preis auch wertvoller Einzelleben bestehen kann, und weiter tragisch, daß, je ausgesprochener die Individualität eines Menschen ist, ihre Einordnung in die ewigen Ordnungen des Lebens um so mehr Entsagung verlangt. Und so sehr die Entsagung auch durch den Gedanken verklärt wird, daß sie nicht nur Entsagung, sondern auch eine innere Steigerung des Entsagenden bedeutet, sie hört darum doch nicht auf, für das Gefühl den Charakter eines Opfers zu haben, eines Opfers der Kreatur vor der Majestät der Idee. Das eben ist die tragische Kehrseite des Idealismus, daß in seinem Bereiche das Leben nur um den Preis von Opfern zu haben ist. Diese Idee steht überall im Hintergrunde.

Diesen ganzen Gesinnungskomplex, der sich nicht wie „Hermann und Dorothea“ auf die Tag-, sondern auf die Nachtseite des Lebens bezieht, hat der sechzigjährige Goethe mit unerbittlichem Ernste und künstlerischer Strenge in den „*Wahlverwandtschaften*“ dargestellt, als deren Thema wir ganz allgemein den *Konflikt zwischen Ordnung und Leidenschaft*, allgemeinem Gesetz und persönlicher Neigung bezeichnen können. Und zwar ist dieser allgemeine Konflikt hier abermals an dem besonderen Problem der Ehe entwickelt, die schon in „Hermann und Dorothea“ als die Grundform menschlicher Ordnung erschienen war. Freilich in der bürgerlichen Idylle stand nicht die Idee der Ehe als solche, sondern nur das Problem der Eheschließung in Frage, und es handelte sich nicht um die Unverletzlichkeit eines geschlossenen Ehebundes, sondern um das ordnungsmäßige Zustandekommen eines solchen. In den Wahlverwandtschaften handelt es sich um den Einbruch der Leidenschaft in eine bestehende Ehe und um die Verteidigung der Ordnung gegen die verhängnisvolle Unvernunft blinder Triebe.

Dementsprechend sind die handelnden Menschen in beiden Fällen von ganz verschiedenartiger innerer Struktur. Nicht mehr wie in „Hermann und Dorothea“ stehen wir vor Menschen, denen Vernunft und Ordnung fest im Blute liegen, sondern vor solchen, in denen *zwischen Blut und Ordnung eine latente Spannung* herrscht. Freilich zeigt Goethes Roman verschiedenartige Menschen, deren Verschiedenheit eben in dem unterschiedlichen Verhältnis besteht, in dem sich Blut und Ordnung bei ihnen befinden. Aber von Eduard angefangen, der von seiner Leidenschaft einfach „hingerissen“ und über jede Ordnung hinweggerissen wird, bis zum Hauptmann, der seine Leidenschaft männlich im Zaume hält, sind es doch alles Menschen, die die Ordnung nicht als etwas so Selbstverständliches in sich tragen, daß sie nicht erst auf dem Wege der Entsagung zu ihrer Pflicht ge-

langen müßten. Sie sind nicht in dem Maße wie Hermann und Dorothea vor Fehlritten sicher, sondern haben nur im günstigsten Falle die Kraft, begangene Fehlritte früher oder später wiedergutzumachen und ihr in Unordnung geratenes Leben wieder in Ordnung zu bringen.

Aber auch *die Ehe* erfährt in den Wahlverwandtschaften eine wesentlich andere Beleuchtung als in „Hermann und Dorothea“. Ihr ideeller Wert gründet sich hier weniger auf die Idee der Familie, wie denn auch die Kinder hier nicht die gewöhnliche Rolle spielen, als auf die Idee einer *Regelung der Leidenschaften*, genauer gesagt des Geschlechtstriebes. Und da der Geschlechtstrieb eine der großen Gewalten des Lebens ist, so ist die Ehe, nicht weniger als das Eigentum, der Anfang aller höheren Gesittung. Sie ist, wie Mittler sagt, der „*Grund* aller sittlichen Gesellschaft“. Aber ebenso wie der Anfang, ist sie auch, wie Mittler fortfährt, der *Gipfel* aller Kultur. Denn nirgendwo so wie hier, in der völligen Lebensgemeinschaft mit einem anderen, hat der Mensch die Möglichkeit, sich wahrhaft zu vollenden. Und es ist darum vor allen Dingen die sittliche, die sittigende Kraft der Ehe, ihre erziehende, kultivierende Funktion, die ihr diesen Vorrang vor allen anderen menschlichen Institutionen verleiht, sie darum aber auch unverletzlich – und *unlöslich* macht. Ja dies ist geradezu ihre Bedingung. Und insbesondere hierfür und gegen jede Möglichkeit einer Scheidung ereifert sich derselbe Mittler, den wir an dieser Stelle wohl als das Sprachrohr des Dichters betrachten müssen. „Unauflöslich muß sie sein; denn sie bringt so vieles Glück, daß alles einzelne Unglück dagegen gar nicht zu rechnen ist. Und was will man vom Unglück reden? Ungeduld ist es, die den Menschen von Zeit zu Zeit anfällt, und dann beliebt er, sich unglücklich zu finden. Lasse man den Augenblick vorübergehen, und man wird sich glücklich preisen, daß ein so lange Bestandenes noch besteht! Sich zu trennen gibt's gar keinen hinlänglichen Grund. Der eheliche Zustand ist so hoch in Leiden und Freuden gesetzt, daß gar nicht berechnet werden kann, was ein Paar Gatten einander schuldig werden. Es ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann. Unbequem mag es manchmal sein, das glaub' ich wohl, und das ist eben recht. Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne lossein möchten, weil es unbequemer ist, als uns je ein Mann oder eine Frau werden könnte?“ (21, 80). Verstehen wir den Sinn dieses Eifers recht, so kommt er aus der Grundanschauung, daß die Bestimmung der Ehe weder die Liebe noch das Glück, sondern vor allem die *Erziehung des Menschen zur Humanität* sei. Daß die Ehe manchmal unbequem werden kann, erscheint darum eben recht. Denn ihr Sinn ist nicht unsere Bequemlichkeit, die ruhige Zufriedenheit des Besitzes, sondern beinahe umgekehrt die erziehliche Unbequemlichkeit, uns mit einer unabänderlichen Tatsache unseres Lebens, die wir uns selbst geschaffen haben, produktiv auseinander-

setzen zu müssen. Freilich nur wenn wir wissen, daß diese Tatsache unabänderlich und nicht durch eine Lösung des Verhältnisses aus der Welt zu schaffen ist, werden die sittlichen Kräfte in uns wachgerufen, der ehelichen Probleme in irgendeiner Weise Herr zu werden. Darum hat aber auch die Ehe als Institution dem *Menschengeschlechte* so unendlichen Segen gebracht, daß das Unglück, das sie im Leben des *Einzelnen* anzurichten vermag, dagegen überhaupt nicht zu rechnen ist. Von Liebe ist hier nirgendwo die Rede. Die Ehe ist keine Institution zur Bewahrung und Pflege von Liebesleidenschaften. Und freilich wäre sie dafür wohl das denkbar unzweckmäßigste Mittel. Denn wie der in Scheidung lebende Graf ein wenig später scherzhaft bemerkt, trägt die entschiedene ewige Dauer des Ehestandes zwischen so viel Beweglichem in der Welt allerdings etwas „Ungeschicktes“ an sich, und unter dem Gesichtspunkte der Liebe wäre deshalb der Gedanke einer „Ehe auf Zeit“ etwas viel Geschickteres. Es ist ein Scherz. Denn Liebe und Ehe haben eben nicht *grundsätzlich* etwas miteinander zu tun. Hätten sie es, die Idee einer Unlöslichkeit der Ehe wäre ein vollkommener Widersinn. Sollen sie zwar nach Möglichkeit zusammenfallen, so liegt in ihrem Auseinanderfallen noch kein Grund zur Ehescheidung. Ja in dem Bewußtsein, daß die Ehe auch bei erkalteter Liebe nicht gelöst werden kann, liegt kein geringer Antrieb, ein solches Erkalten nach Möglichkeit zu verhindern. Man könnte keine strengere Eheauffassung haben, als Goethe sie hier bekundet. Aber sie folgt mit Notwendigkeit aus der klassischen Grundauffassung von dem Vorrechte der ewigen Ordnung gegenüber den Glücksansprüchen des Einzelnen, von der Majestät der Idee, der der ungesetzmäßige Einzelne geopfert wird.

Diesem System höherer Ordnung gegenüber erscheint nun die *Liebesleidenschaft als eine blinde Naturgewalt*. Man könnte sagen, das tut sie immer. Aber es kommt darauf an, wie diese Naturgewalt selbst *bewertet* wird. Und da ist nun für die Welt der Wahlverwandtschaften entscheidend, was in dem Titel des Romans zum Ausdruck kommt, daß die Liebesleidenschaft hier mit den elementaren Naturgewalten verglichen wird, die mit unwiderstehlicher Notwendigkeit Anziehung und Abstoßung der Individuen bewirken. Unter „Wahlverwandtschaft“ versteht die Chemie die Anziehungskraft und Vereinigungssucht zweier Körper, die auch dann ihren übermächtigen Zwang nicht verlieren, wenn beide Körper bereits mit anderen chemisch verbunden sind; in diesem Falle vielmehr bewirken, daß die verbundenen Körper sich trennen, um mit den wahlverwandten eine neue Vereinigung einzugehen. Als solche Anziehungskraft und Vereinigungssucht wahlverwandter Naturen wird auch die Liebe betrachtet, wenn sie die Form einer solch unbedingten Leidenschaft hat, wie sie in Goethes Roman geschildert wird. Auch sie bricht jede bereits bestehende Vereinigung, zerbricht jede höhere Ordnung und stellt damit den von ihr betroffenen Menschen auf die

Stufe unfreier Naturelemente. Aber da es nach menschlichen Begriffen ein Zufall, ein Verhängnis ist, wenn sich wahlverwandte Naturen *begegnen*, und zwar unter *Umständen* begegnen, die zum *Konflikte* mit schon bestehenden und sanktionierten Vereinigungen führen müssen, so hat solche Liebesleidenschaft für ihre Träger den Charakter des *Verhängnisses*, des überpersönlichen Schicksals, durch das sie in die Gewalt eines Dämons geraten, der stärker ist als ihre Vernunft. In dem Vergleich mit dem der Chemie entborgten Begriff erfährt also die Liebesleidenschaft eine sehr bestimmte Bewertung. Das ist der Sinn des Vergleiches. Und diese Bewertung hat einen eigentümlich doppelten Aspekt. Indem sie eine solche Leidenschaft als Naturgewalt betrachtet, der sich die davon unterworfenen Individuen nicht entziehen können, gibt sie ihr eine Stellung jenseits von Gut und Böse. Sie hat als solche weder sittlichen noch unsittlichen Charakter. Darum aber hört sie auch auf, irgendeinen höheren *Wert* zu besitzen. Sie ist etwas Furchtbares, aber nichts Großes. Sie hat durchaus aufgehört, im Lichte jener Erklärung zu erscheinen, die ihr der Sturm und Drang zuteil werden ließ. Das Schicksal, das sie mit sich führt, ist nichts Göttliches, sondern etwas noch Untermenschliches, ja etwas im fragwürdigen Sinne Dämonisches. Sie ist keine „göttliche Bestimmung“ (man denke an Klopstocks Fanny-, Schillers Laura-Oden oder Goethes Gedicht an Frau von Stein), sondern nur der Ausdruck unserer letztthinigen Naturverbundenheit, d. h. unserer Verbundenheit mit den tiefsten elementaren Kräften der *blinden* Natur, von denen wir uns als „höhere“ Wesen und durch die Kultur befreit zu haben glauben. Sie ist ein Rückfall in die Untermenschlichkeit. Daß der Mensch von solcher Leidenschaft befallen wird, macht ihm zwar keine Schande, denn er ist mit seiner leidenschaftlichen Natur wehrlos gegen das Verhängnis der Begegnung, aber ebensowenig macht sie ihm Ehre und erhebt ihn irgend über sich selbst. Indessen vermag er es, wofern er die sittliche Kraft dazu besitzt, sich *über sie* zu erheben; und nur diese Erhebung *über* die Leidenschaft ist ein Akt seiner Menschlichkeit, das Fortgerissenwerden von ihr dagegen nur ein Akt seiner Untermenschlichkeit. Vor einem Mißverständnis muß man sich freilich wohl behüten. Untermenschlichkeit bedeutet durchaus nicht Sinnlichkeit, und der Liebeszwang soll durch den naturwissenschaftlichen Vergleich nicht etwa als Sinnenzwang, sondern nur als Zwang überhaupt verstanden werden. Gerade nicht der unpersönliche Geschlechtstrieb, dem die Person, auf die er sich bezieht, letztthin vertauschbar ist, sondern umgekehrt der höchst *persönliche* Zwang zweier wahlverwandter Naturen zueinander ist der Grund auch des Naturzwanges, als der hier die Liebesleidenschaft erscheint. Nur ist er etwas, was der *Willkür* der Person vollkommen entzogen ist und sich darum mit der Gewalt eines überpersönlichen Schicksals der Person bemächtigt.

Die vollkommene Wehrlosigkeit gegen die über ihn hereinbrechende Leiden-

schaft zeigt uns nun am augenfälligsten die Gestalt *Eduards*, der von seiner Leidenschaft im wahren Sinne des Wortes „besessen“ ist, so besessen, daß er für jede Vernunft unzugänglich, für jede Unvernunft aber zugänglich wird, wofern sie nur seiner Leidenschaft entgegenkommt. Sehr bald nachdem er sich seiner Leidenschaft zu Ottilie bewußt geworden ist, heißt es bereits von ihm: „In Eduards Gesinnungen wie in seinen Handlungen ist kein Maß mehr. Das Bewußtsein, zu lieben und geliebt zu werden, treibt ihn ins Unendliche. Wie verändert ist ihm die Ansicht von allen Zimmern, von allen Umgebungen! Er findet sich in seinem eigenen Hause nicht mehr. Ottiliens Gegenwart verschlingt ihm alles: er ist ganz in ihr versunken, keine andre Betrachtung steigt vor ihm auf, kein Gewissen spricht ihm zu; alles, was in seiner Natur gebändigt war, bricht los, sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien“ (21, 106). Es ist charakteristisch, daß er sich zu keinem höheren Entschlusse aufzuraffen vermag als zu dem, sich der Entscheidung des Schicksals zu unterwerfen. Er hat zwar, wenn auch nur infolge einer äußeren Zwangslage, die Kraft, sich von Ottilien wie von seiner Frau zu trennen. Allein der Feldzug, an dem er daraufhin teilnimmt, hat für ihn nur den Sinn, ein „Gottesurteil“ über das Recht seines Liebesanspruchs herbeizuführen. Und selbstverständlich fällt dieses Urteil zu seinen Gunsten aus. Sieht doch seine Leidenschaft überall nur das, was sie sehen will und sehen muß. Das ist das Wesen der Verblendung. Auch das durch so sonderbaren Zufall vor der Zerschmetterung bewahrte Glas, das die verschlungenen Initialen E und O zeigt und das sich Eduard als ein kostbares Unterpfand des Schicksals gesichert hat, gilt ihm als Zeichen dafür, daß, wie er leidenschaftlich zu Mittler sagt, „alle Verhältnisse unzerstörlich sind, die das Schicksal beschlossen hat“. Mittler antwortet ausgezeichnet: „Ich ließe mir's wohl gefallen, wenn dabei nur einige Konsequenz zu hoffen wäre; aber ich habe immer gefunden: auf die warnenden Symptome achtet kein Mensch, auf die schmeichelnden und versprechenden allein ist die Aufmerksamkeit gerichtet und der Glaube für sie ganz allein lebendig“ (21, 141). Aber das Entscheidende ist etwas anderes, daß nämlich überhaupt der verblendete Mensch sich das als Schicksal in einem *höheren* Sinn auslegt, was nach des Dichters Auffassung nur das dämonische Schicksal der Wahlverwandtschaft ist. Wie leicht der so Besessene auch die triftigsten Einwände gegen seine Leidenschaft beiseite schiebt, zeigt das Gespräch mit dem Major, der Eduard auf die inzwischen erfolgte Geburt seines Sohnes und die daraus für ihn sich ergebenden Pflichten hinweist. Um dieses Wesens willen sind Eduard und Charlotte verpflichtet, vereint zu leben, damit sie vereint für seine Erziehung und für sein künftiges Wohl zu sorgen vermögen. Aber Eduard erwidert kühn: „Es ist bloß ein Dünkel der Eltern, wenn sie sich einbilden, daß ihr Dasein für die Kinder so nötig sei. Alles, was lebt, findet Nahrung und Beihilfe, und wenn der Sohn nach dem frühen

Tode des Vaters keine so bequeme, so begünstigte Jugend hat, so gewinnt er vielleicht eben deswegen an schnellerer Bildung für die Welt, durch zeitiges Anerkennen, daß er sich in andere schicken muß; was wir denn doch früher oder später alle lernen müssen“ (21, 250). Es ist Charlotte, die die Zwangsläufigkeit und Unentrinnbarkeit solcher Naturgewalt schließlich einsieht und sich darum zur Scheidung entschließt. „Ich willige in die Scheidung. Ich hätte mich früher dazu entschließen sollen; durch mein Zaudern, mein Widerstreben habe ich das Kind getötet. Es sind gewisse Dinge, die sich das Schicksal hartnäckig vornimmt. Vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige sich ihm in den Weg stellen: es soll etwas geschehen, was ihm recht ist, was uns nicht recht scheint, und so greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden, wie wir wollen“ (21, 265). Aber als schon alles nach der entgegengesetzten Seite entschieden ist, läßt Goethe noch einmal die ganze Naturgewalt der Wahlverwandtschaft in innigen Worten an uns vorüberziehen. Ottilie hat sich selbst schon zum ewigen Schweigen und zu völliger Entsagung verurteilt. Nur noch wohnt sie mit ihrem Geliebten unter einem Dache. „Aber selbst ohne gerade aneinander zu denken, mit andern Dingen beschäftigt, von der Gesellschaft hin- und hergezogen, näherten sie sich einander. Fanden sie sich in einem Saal, so dauerte es nicht lange, und sie standen, sie saßen nebeneinander. Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, aber auch völlig beruhigen, und diese Nähe war genug: nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur *ein* Mensch im bewußtlosen, vollkommenen Behagen, mit sich selbst zufrieden und mit der Welt. Ja hätte man eins von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz, zu ihm hinbewegt. Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden“ (21, 287).

So eindrucksvoll indessen das Bild ist, das uns gerade Eduard von der unwiderstehlichen Gewalt dämonischer Liebesleidenschaft gewährt, so hat die Tatsache, daß auch ein so reines Wesen wie *Ottilie* davon ergriffen werden kann, ideell eine noch viel tiefere Bedeutung. Eduard nämlich wird uns von vornherein als ein schwacher, d. h. als ein Charakter geschildert, „der sich nichts versagen kann“. In ihm sind die sittlichen Widerstände nicht allzu groß, die eine Leidenschaft zu überwinden hat. Und auch eine geringere Leidenschaft wäre bereits imstande, ihn aus dem Gleichgewichte zu bringen. Auch eine unechte Leidenschaft, wie das eigensinnige Zurückkommen auf eine im Grunde schon abgelebte Liebe, das zu seiner späten Ehe mit der Jugendgeliebten führt, vermag Gewalt über sein auch von Phantasien leicht beeindruckbares Herz zu gewinnen. Was Wunder also, daß, als die echte und große Leidenschaft über ihn hereinbricht, diese ein

leichtes Spiel mit ihm hat. *Das* aber scheint freilich ein Wunder und zeigt die furchtbare Gewalt der Wahlverwandschaft, daß ein von Geblüt so geordnetes Wesen wie Ottilie, an der nur einige leichte körperliche Gebrechen auf irgendeine Abnormität zu weisen scheinen, der Gewalt der Leidenschaft so widerstandslos erliegt. Das ist ein viel größerer Sieg der Naturgewalt über die Vernunft des Blutes als bei Eduard. Und dieser Sieg wirkt um so mehr wie ein Wunder, als er sich wie die natürlichste Sache von der Welt vollzieht. Diese Leidenschaft überkommt Ottilie wie im Traum. *Nachtwandelnd* gleichsam gerät sie in sie hinein. Und sittliche Bedenken, die einer Natur wie der ihrigen das erste und Selbstverständlichste sein müßten, kommen überhaupt nicht zu Wort, solange das Verbrechen, an dem sie nacht wandernd teilhat, nicht bei seinem wahren Namen gerufen wird. Als freilich Eduards Kind zur Welt kommt, ist es ihr vollkommen selbstverständlich, daß sie nun zu entsagen hat. Sie fühlt die sittliche Verpflichtung des Vaters so rein, daß sie sich selbst, wie es heißt, gar nicht dabei empfindet. „Unter diesem klaren Himmel, bei diesem hellen Sonnenschein ward es ihr auf einmal klar, daß ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse; ja in manchen Augenblicken glaubte sie diese Höhe schon erreicht zu haben. Sie wünschte nur das Wohl ihres Freundes, sie glaubte sich fähig, ihm zu entsagen, sogar ihn niemals wiederzusehen, wenn sie ihn nur glücklich wisse“ (21, 223). Aber es ist klar: Diese Entsagung ist nur eine äußerliche, kein innerer Verzicht auf ihre Liebe, die sich vielmehr durch die Entsagung erst wahrhaft vollendet fühlt. Ein so rein innerliches Wesen, wie sie ist, genügt ihrer Liebe schon das Gefühl der inneren Verbundenheit mit dem Geliebten, und es erscheint ihr geradezu als der höchste Ausdruck ihrer Liebeskraft, daß sie um seinetwillen auf seinen äußeren Besitz verzichten kann. Deshalb aber läßt sie sich schließlich auch noch weiter fortreißen, als der Geliebte ihr nach langer Trennung wieder zu Füßen liegt, seine Rechte an sie aufs neue und gerade durch den Hinweis auf das bereits im geistigen Ehebruch gezeugte Kind geltend macht und sie wissen läßt, daß bereits alle Anstalten getroffen sind, um sie der Verwirklichung ihrer tiefsten Wünsche entgegenzuführen. Da legt sie, und immer noch im Traum ihrer Leidenschaft, ihr Geschick in Charlottens Hand: „Ich bin die Deine, wenn sie es vergönnt; wo nicht, so muß ich dir entsagen“ (21, 260).

Auch über das andere Paar hat die Leidenschaft Gewalt. Aber gerade *Charlotte und der Hauptmann* sind die schönen Beispiele dafür, daß der Mensch, in welchem Blut und Ordnung sich im schönen Gleichgewichte befinden, imstande ist, der Leidenschaft zu widerstehen und, noch ehe diese vollkommen Gewalt über ihn gewonnen hat, zu entsagen, wenn sittliche Pflichten dies von ihm verlangen. Die Frage muß freilich unentschieden, ja unerörtert bleiben, wie sehr dies glücklichere Verhältnis von Blut und Ordnung dem Menschen als Verdienst

angerechnet werden kann und ob die Ordnung in diesem Falle nur so viel größere Macht besitzt, weil der Mensch nur in geringerem Maße der Leidenschaft fähig ist, oder ob wir es so aufzufassen haben, daß er nur darum der Leidenschaft im geringeren Maße fähig ist, weil ihm die Ordnung tiefer im Blute liegt. Fragen, die nie ein Mensch beantworten wird und mit denen wir uns ewig im Kreise drehen! Wichtiger erscheint es deshalb, dem nachzusinnen, aus welchem *Grunde* Charlotte und der Hauptmann entsagen zu müssen glauben und weshalb erstere sich solange *der* Lösung widersetzt, die so naheliegend, einfach und das Natürlichste von der Welt zu sein scheint. Darin nämlich besteht an diesem Punkte das wahre Problem; und an diesem Punkte offenbart sich in ihrer Tiefe die Gesinnung, von der das Ganze getragen ist. Hier aber zeigt sich auch der Sinn der Titelidee des Romans nochmals von einer neuen Seite, der Sinn, der in der *kreuzweisen* Anziehungskraft der Personen liegt. Denn um nur die Macht der Leidenschaft und ihren Einbruch in eine Ehe darzustellen, hätte die Liebe zwischen Eduard und Ottilie als Motiv genügt. Was also hat es für einen tieferen Sinn, daß der Dichter auch Eduards Frau zur Wahlverwandten eines anderen Mannes macht? Vielleicht hat das mehrere Gründe: an dem doppelten Beispiel den Eindruck der Naturgewalt und des Verhängnisses zu verstärken sowie die Entsagungskraft des einen Paares mit der „Charakterschwäche“ des anderen zu kontrastieren. Nicht weniger wichtig aber erscheint ein anderer, den man nicht in dem gleichen Maße zu bemerken pflegt. Dadurch nämlich, daß nicht nur der Ehemann zu einem anderen Weibe, sondern auch die Frau zu einem anderen Manne hingezogen wird, scheint ja die Lösung des Konfliktes so leicht gemacht, daß wir erst dadurch auf die höhere Schwierigkeit gestoßen werden, die diese erst einfache Lösung tatsächlich verhindert. In derselben Richtung liegt es, daß zunächst auch nicht einmal gemeinsame Kinder der Ehegatten vorhanden sind, die einer Scheidung sittliche Bedenken entgegenstellten. Aber daß sich Charlotte dieser für alle Teile vernünftigsten Lösung widersetzt und sich dem Scheidungswunsche des Mannes versagt, darin erst kommt das Gesinnungsfundament der Dichtung völlig zutage: *die Ehrfurcht vor der Institution*. Das wird zwar nicht mit diesen Worten ausgesprochen, denn Charlotte ist keine Ideologin und ist sich der Grundsätzlichkeit ihres Tuns nicht völlig bewußt. Allein es scheint ihr so selbstverständlich, es aus Liebesleidenschaft nicht zum Bruche einer Ehe kommen zu lassen, daß diese Selbstverständlichkeit, die dem „gesunden Menschenverstande“ unter den besonderen Umständen gerade das Gegenteil des Selbstverständlichen erscheinen muß, die reine Idealität ihres Motivs beweist. Freilich kleidet sie dieses Motiv in das gröbere, die Rücksicht auf die Meinung der Welt. „Niemand erwartet von uns, daß wir uns in ein Äußerstes verlieren werden, niemand erwartet, uns tadelnswert oder gar lächerlich zu finden“ (21, 123). Ja sie gibt sich Eduard

gegenüber auch den Schein, auf ihn aus natürlichen Gründen nicht verzichten zu können. „Kannst du mir zumuten, daß ich auf mein wohlerworbenes Glück, auf die schönsten Rechte, auf dich so geradehin Verzicht leisten soll?“ (ebd.). Aber wie geringes Gewicht können in ihrem Falle diese Gründe haben, da die ihr winkende Verbindung mit dem geliebten Manne ihr den Verlust ihres jetzigen Gatten mehr als ersetzen würde und da eine Scheidung unter solchen Umständen auch einer allzugroßen öffentlichen Mißbilligung nicht begegnen würde? Wie groß muß daher das Gewicht der reinen Idee in ihr sein, wenn sich ihr sonst so gesunder Sinn dem scheinbar Selbstverständlichen widersetzt! Tatsächlich kämpft sie, wenn sie der Scheidungsversuchung widersteht, für die Idee der Ehe, nicht für ihr Glück, auch wenn sie es nur deshalb tut, weil sie nicht anders als im Besitze eines guten Gewissens, im Frieden mit der Idee glücklich zu sein vermag. Ihr Ordnungssinn erlaubt es ihr einfach nicht. Er ist stärker als ihr Blut. Und eine Scheidung ist eben einfach „*nicht in der Ordnung*“. Das ist der tiefere Sinn ihrer ursprünglichen Stellung. Wenn sie später unter dem schrecklichen Eindrucke der Verheerungen, die die Leidenschaft angerichtet hat, dennoch in die Scheidung willigt, so zeigt das nur, daß sie in der Tat keine Ideologin ist und nicht Prinzipien zu Tode reitet, die in einem besonderen Falle so sehr der Natur zu widersprechen scheinen. Sie tut es, nachdem die Idee im Kampfe unterlegen ist. Sie tut es, besiegt durch das Schicksal. Sie will nicht alle unglücklich machen, wenn es so leicht ist, ein geschehenes Unglück zu wenden und ein noch größeres drohendes abzuwenden.

Wenn sich somit in Charlotte trotz ihres schließlichen Unterliegens die Macht der Ordnung beweist, so beweist sie sich in *Ottile* in einem ebensoviel stärkeren Maße, als sich gerade in ihr zunächst die Macht der Leidenschaft offenbart hatte. Und *Ottile* ist daher überhaupt die Figur der Dichtung, in der sich die beiden Weltprinzipien Ordnung und Leidenschaft am unbedingtesten und daher bis zur völligen Vernichtung der Person bekämpfen. *Ottiliens* ganzes Schicksal läßt sich äußerlich in zwei Worte fassen: es besteht in einer großen *Umnachtung* und einer großen *Erleuchtung*. Der Umnachtung erliegt sie unter der Gewalt der Leidenschaft. Und es ist wirklich eine Umnachtung, da das innere Gesetz ihres Wesens dadurch aufgehoben wird. Sie vergißt in der Leidenschaft in der Tat sich selbst. Sie „vergißt sich“, wie die Sprache bezeichnend sagt. Aber wirklich in jenem tiefen Sinne, der uns veranlaßt hat, ihre ganze Leidenschaft mit einem Nachtwandeln zu vergleichen. Mit einem Male aber wird sie beim Namen gerufen. Als sie die Leiche des unglücklichen Kindes sieht, das in doppeltem Ehebruche gezeugt und durch die ehebrecherische Leidenschaft wieder um sein junges Leben gekommen ist, da fällt ihr die Binde von den Augen, da ist die Verzauberung (nicht Leidenschaft) zu Ende. Da findet sie sich und das wahre Gesetz ihres

Wesens wieder. Dieses *ihr* Gesetz ist aber der ausgesprochene Sinn für die Ordnung des Lebens, für das, was sein soll und was sich gehört. Und mit ihren nun geöffneten Augen erkennt sie das ganze Verbrechen, in dem sie bisher gelebt, an dem sie, wenn schon „in aller Unschuld“, teilgenommen hat. Und was sie zu tun hat, steht ihrem Ordnungssinn in selben Augenblick klar vor Augen. Verbrechen müssen gesühnt werden, nur so sind sie wieder „in Ordnung“ zu bringen. Und so entsteht die unendlich tragische Situation, daß in dem Augenblicke, als Charlotte ihre Einwilligung zur Scheidung gibt – und sie tut es, während ihr Ottilie in hypnotischer Erstarrung auf dem Schoße liegt –, Ottilie den durch nichts mehr zu brechenden Entschluß faßt, auf ewig zu entsagen. Der Ordnungswille des Lebens, der in Charlotte vor dem Schicksal hatte die Waffen strecken müssen, erlebt in Ottilien eine um so glorreichere Auferstehung, in einem Menschen nämlich, der aus der Tiefe seines Schuldgefühls heraus die Kraft gewinnt, zur *Märtyrerin der Idee* zu werden. Jetzt vertritt Ottilie dem „gesunderen“ Menschenverstande Charlottens gegenüber die Idee der Ehe, aber mit dem Fanatismus des wirklichen Idealisten, ja der Heiligen, die der Idee mit der Inbrunst des Glaubens sich selber opfert. – Will man die *Entwicklung Ottiliens* in ihrem Wesen begreifen, so wird man sie als eine durch das Verhängnis der Begegnung herbeigeführte *Entzweiung von Blut und Gesinnung* betrachten müssen. Ihre Gesinnung ist, um die religiöse Nuance ihres Ordnungswillens mit zu bezeichnen, „*fromm*“. Eine unfrome Handlung, wie ein Ehebruch, liegt ihrer wahren Gesinnung weltenfern. Und mit dieser Gesinnung wird sie durch die überwältigende Macht des Blutes, das Verhängnis der Wahlverwandtschaft, nachtwandelnd in einen Ehebruch hinein- und damit vollkommen aus der Bahn ihres Gesetzes herausgerissen. „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, ich habe meine Gesetze gebrochen, ich habe sogar das Gefühl derselben verloren“ (21, 268). In ihrem Erwachen aber liegt sogleich die Umkehr. Wie könnte eine Ottilie anders als mit ihrem inneren Gesetze im Einklang leben! Sie sucht ihre innere Einheit durch Buße wiederherzustellen. Und sie stellt sie her. Denn wie es ausdrücklich heißt: „Durch ihre Reue, durch ihren Entschluß fühlte sie sich auch befreit von der Last jenes Vergehens, jenes Mißgeschicks. Sie bedurfte keiner Gewalt mehr über sich selbst; sie hatte sich in der Tiefe ihres Herzens nur unter der Bedingung des völligen Entsagens verziehen“ (21, 270). Aber so leicht lassen sich wahre Dämonen nicht vertreiben. Ein einfacher Willensentschluß entreißt Ottilie nicht dem Verhängnis der Wahlverwandtschaft, an dem ja nicht nur sie, sondern auch noch ein anderer beteiligt ist, ein anderer, der nicht wie sie Gewalt über die Leidenschaft besitzt, sondern von ihr besessen ist. Nicht vor sich, wohl aber vor Eduard muß sie schließlich aus der Welt flüchten, um ihre Buße zu vollenden und um die Macht der Dämonen zu brechen, in deren Gewalt sie alle geraten sind. Zwar anfangs glaubt

sie noch, daß es genügen werde, sich durch Askese zu heiligen, um auch den Freund von der Übermacht seiner Leidenschaft zu befreien. Sie meint zu Charlotte: „Er wird in mir eine geweihte Person erblicken, die nur dadurch ein ungeheures Übel für sich und andre vielleicht aufzuwiegen vermag, wenn sie sich dem Heiligen widmet, das, uns unsichtbar umgebend, allein gegen die ungeheuren zudringenden Mächte beschirmen kann“ (21, 274). Aber diese Hoffnung ist trügerisch. Der Freund ist nicht mehr zu retten. Er ist in der Gewalt des Dämons. Sie flieht vor ihm, allein sie flieht vergebens. Und klagend muß sie schreiben: „Ich bin aus meiner Bahn geschritten, und ich soll nicht wieder hinein. Ein feindseliger Dämon, der Macht über mich gewonnen, scheint mich von außen zu hindern, hätte ich mich auch mit mir selbst wieder zur Einigkeit gefunden“ (21, 285). Sie begreift sie schließlich, daß nur durch ihren Tod das Verhängnis noch abzuwenden ist. Unmerkbar entzieht sie sich der Welt. Doch auch dieses Opfer vermag den Dämon nicht zu versöhnen, der nicht eher ruht, als bis auch der Freund verblutet ist. Ihr Tod zieht Eduard nach. Und doch beweist sein Tod, der ihn mit der Geliebten aufs neue vereinigen und ihre Wahlverwandschaft besiegeln soll, nur die tragische letzte *Getrenntheit* ihrer Naturen – trotz alledem. Ihr Tod hat völlig entgegengesetzten Sinn. Ottilie stirbt an der Allgewalt ihres inneren *Ordnungssinnes*, Eduard an der Unbezwinglichkeit seiner *Leidenschaft*. Sie vergeht am Geiste, er an der Natur. Nur das hat ihr Schicksal gemein: sie erliegen beide, letzten Grundes unschuldig, dem Verhängnis eines Zusammenstoßes der beiden großen Weltmächte, Ordnung und Leidenschaft, Gesetz und Freiheit, die, in ihrer ganzen Unbedingtheit gegeneinander gestellt, das davon betroffene Leben notwendig zerstören müssen.

Etwas anderes ist der Stoff einer Dichtung, etwas anderes ihre Idee und noch etwas anderes das Gefühl, mit dem der Dichter beiden gegenübersteht. Und es heißt noch nicht eine Dichtung begreifen, wenn man nichts als ihren Stoff und ihre Idee begriffen hat. Zur letzten Tiefe des Begreifens gelangen wir vielmehr erst, wenn wir auch einen Begriff von dem Gefühl bekommen, von dem das Ganze wie von einer leisen Musik begleitet ist. *Was sagte Goethes Gefühl zu der Tragödie*, in die er uns die Gestalten seiner Wahlverwandschaften verschlungen zeigt? Ist es das Gefühl des unbestochenen Richters von der Rechtmäßigkeit des Urteils, das das Schicksal über die Frevler an der heiligen Ordnung des Lebens fällt? Das Gefühl der Genugtuung an dem Triumph des Gesetzes über die blinde Macht der Leidenschaft? Oder ist es die Trauer um den Untergang der sterblichen Menschen, die den Sieg der Idee mit dem Opfer ihres Lebens bezahlen? Es ist keines von den dreien allein, sondern ein höheres, das sich aus allen dreien zusammensetzt, aber gerade aus dem *Widerstreite* dieser Gefühle entsteht. – Wir

haben von Anfang an betont, daß Goethe nach seiner klassischen Gesinnung auf der Seite der Ordnung steht und in dem Spiel der Wahlverwandtschaft kein *höheres* Schicksal, sondern nur das blinde Walten von Naturkräften sieht, die kein Eigenrecht neben der Ordnung besitzen. In dem Urteil des Schicksals spricht sich deshalb nur das größere Recht der Ordnung gegenüber dem Unrechte der Leidenschaft aus. Und daß der Ehebruch nicht etwa durch die höhere Gewalt entschuldigt oder sanktioniert werden, sondern umgekehrt die Heiligkeit der Ehe auch gegen jeden Glücksanspruch der Liebesleidenschaft behauptet werden soll, braucht nicht mehr bewiesen, sondern nur gesagt zu werden. Kein Zweifel, daß nach Goethes Auffassung allen Gestalten seines Romans „recht geschieht und daß sich in ihrem Schicksal nichts widerspiegelt als ihr verschiedenes Recht. Aber mag das auch verbunden sein mit jener Genugtuung unseres Rechtsgefühls, mit der wir uns im Glauben an die sittliche Weltordnung neu bestärken, so liegt doch über dem ganzen Romane viel zu sehr das Gefühl einer herben Trauer, einer Entsagung höherer Art, als daß man glauben dürfte, der Dichter habe mit dem Gefühle tiefer Befriedigung von diesem Ausgang seiner Tragödie Abschied genommen. Und es kann uns nicht entgehen, daß seine unmittelbare Teilnahme nicht ebenso den „ordentlichen Menschen“ seines Romanes, dem „vernünftigen“, entsagungsbereiten Paare, wie, vorbehaltlich jeder Kritik im einzelnen, den beiden Verbrechern, dem anderen Paare gilt, das von seinem Dämon, und zwar sowohl von der Dämonie der Leidenschaft wie von der Dämonie der Heiligkeit fortgerissen wird. So notwendig der Sieg der Ordnung über die Leidenschaft auch ist, sosehr dieser Sieg selbst „in der Ordnung“ ist, sowenig kann er das Gesamtgefühl unseres Lebens befriedigen, in dem von Natur nicht nur die Ordnung, sondern auch die Leidenschaft eine Stimme hat. Und wie sehr die *Gesinnung* des Dichters auf seiten der Ordnung steht, so erhebt er sich mit seinem letzten *Gefühl* doch *über* die Parteien, um statt dessen die ganze *Tragik* des Lebens zu empfinden, die eben in der *Antinomie von Ordnung und Leidenschaft* besteht. Diese Antinomie ist keine Antinomie von gleichen Rechtsansprüchen. Nein, das Recht liegt durchaus auf seiten der Ordnung. Aber wer dem Leben in seine letzten Tiefen folgt, begreift, daß eben *das Recht immer mit einem Unrecht gegen das Leben verbunden* und darum selbst nicht völlig „im Rechte“ ist. Es muß schon sein. Aber *daß* es sein muß, darin liegt der ganze *Zwiespalt* des Lebens, das eben zu gleicher Zeit das Gesetz *und* die Freiheit, Ordnung *und* Leidenschaft will und, um zu leben, notwendig *wollen muß*. Eine Ordnung, die nicht mehr in Frage gestellt wird, hört auf, lebendig zu sein. Und sowenig das die Individuen, die von Natur dazu bestimmt sind, die Ordnung zu übertreten, vor der *Ordnung* entschuldigt und sie vor der Vergeltung des Rechtes schützt, so dunkel fühlen wir sie dennoch vor dem Leben irgendwie gerechtfertigt, vor dem Leben, das ihr Lebensrecht gleichsam mit ihrem früh-

zeitigen Tode erkauft. *Mit Recht gehen alle ungesetzlichen Gestalten unter, aber mit Recht haben sie darum doch gelebt.* — Das ist das tiefere Gefühl, mit dem der Dichter wie mit einer kaum hörbaren Trauermusik seine Tragödie begleitet. Es ist das, womit auch wir von seiner Dichtung scheiden sollen. Weder mit geheimer Genugtuung über die Allmacht der Leidenschaft, der keine künstliche Ordnung ganz widersteht, noch mit offener Befriedigung über die Macht der Ordnung, die sich innerlich oder äußerlich stets wiederherstellt. Sondern mit dem Gefühl für die verhängnisvolle Zwiespältigkeit des Lebens, aus der sich jederzeit auch für uns das Verhängnis erheben kann. Nicht nur in *dem* Sinne ist Goethes Roman eine Dichtung vom Schicksal, weil sie die Menschen im Bann einer schicksalhaften Leidenschaft zeigt, sondern weil sie uns einen Blick in das *Schicksal des Lebens* selber dahin eröffnet, *daß sein Gesetz die Ungesetzlichkeit nicht nur in sich einschließt, sondern sogar fordert.* Denn Ordnung und Leidenschaft widerstreiten nicht nur einander, sondern fordern sich auch. In dieser Tatsache liegt zwar eine ständige Bedrohung der schönen Humanität, die ebensoschr „Glück“ wie ihr Gegenteil „Schicksal“ ist, aber sie öffnet den Ausblick auf eine höhere und nochmals weitere Schönheitsidee: *die Schönheit des Lebens*, die auch nicht lediglich in seiner Ordnung, sondern umgekehrt in dem gesetzlichen Wechselspiel von Ordnung und Leidenschaft, Gesetz und Freiheit besteht, in einem Spiel, bei dem die Individuen auf den verschiedenen Seiten ihre natürlichen Rollen haben.

Man könnte fragen, wodurch solche Gedanken berechtigt sind, die sich in Goethes Dichtung nirgendwo ausgesprochen finden. Und das ist in der Tat nicht anders beweisbar als durch einen Aufblick zu dem Dichter selbst, der aus der Notwendigkeit seiner Struktur heraus so gefühlt haben *muß*. Wer das bezweifelt, der muß auf die eigentümliche Tatsache hingewiesen werden, daß dieser Dichter der nach seiner Grundgesinnung so auf seiten der Ordnung stand, so von der Schönheit alles Gesetzlichen durchdrungen war, in seinem Leben und speziell in seinem Liebesleben sich alles andere als „gesetzlich“ bewiesen hat. Er, der in den „Wahlverwandtschaften“ die absolute Heiligkeit der Ehe verkündet, hat zehn Jahre seines Lebens ein Liebesverhältnis zu einer verheirateten Frau unterhalten, und er hat daraufhin eine unbürgerliche, erst nachträglich legitimierte Ehe geführt, die wir, von ihren unehelichen Kindern abgesehen, auch innerlich keineswegs als „in der Ordnung“ betrachten können. Dieser auffällige Widerspruch zwischen den Gesinnungen Goethes und seinem Leben soll freilich keineswegs dazu dienen, seine Gesinnungen anzuzweifeln noch dem Menschen seine Menschlichkeiten vorzurücken. Er beweist aber etwas anderes, und dies zu begreifen ist so wichtig, daß man sich nicht scheuen darf, diesen Widerspruch zwischen Blut und Gesinnung schärfer hervorzuheben, als dies gewöhnlich zu

geschehen pflegt. Er beweist, daß *Goethes Gesinnung etwas schwer Errungenes*, nicht der einfache Ausdruck seines Blutes ist, ja daß in dieser Gesinnung eine allertiefste wirkliche *Entsagung* steckt. Zwar ist diese Gesinnung seinem Menschen auch nichts Unnatürliches, geschweige Widernatürliches, sie ist im Gegenteil seine tiefste Wahrheit und seinem innersten Wesen ganz und gar gemäß, Ja ihre Verkündigung ist seine Sendung. Aber was wir doch nicht vergessen wollen: Diese Gesinnung entsteht historisch im Gegensatze zu seinem Blut, *sie entsteht aus Sturm und Drang!* Zu ihr rettet sich der klassische vor dem jungen Goethe, er rettet sich zu ihr als zu einer inneren „Notwendigkeit“, dies Wort nun wirklich in seiner schönen und ursprünglichen Bedeutung genommen. Es war das Blut, das Goethe seine Not bereitete, die Jugendnot, die sich im „Faust“ und „Werther“ Ausdruck schuf. Und es war seine klassische Gesinnung, durch die er diese Not gewendet hat. Allein das gilt nicht nur für seine zeitliche Entwicklung, sondern diese seine Entwicklung enthüllt nur in einem zeitlichen Nacheinander, was tatsächlich niemals aufgehört hat, in Goethe neben- und miteinander zu bestehen. Und wir müssen begreifen: Nie hätte Goethe die Gesetzlichkeit so in ihrer letzten Tiefe und nach ihrem höchsten Werte erfassen, festhalten und verklären können, wenn er sie nicht an ihrem Gegensatze ewig aufs neue erlebt, ja wenn er nicht immer wieder die tragische Erfahrung gemacht hätte, wie die Ordnung ständig von der natürlichen Ungesetzlichkeit des Lebens in Frage gestellt wird und werden muß. Nicht allein die Gesetzlichkeit, sondern auch die Freiheit steckte Goethe so tief im Blute, daß sein Bekenntnis zur Gesetzlichkeit nie ohne tiefe Entsagung möglich war. Auch seine Gesinnung war etwas, das er wie das Leben „sich täglich neu erobern“ und gegen die dunklen Gewalten verteidigen mußte, die er in sich trug. Erst Blut und Ordnung *zusammen* machen die Ganzheit seines Lebens aus. Und wäre es anders, und wäre er mit seinem ganzen Wesen ein so natürlicher „Hüter der Ordnung“, wie es manchmal den Anschein hat, wie hätte er als Dichter neben einem Werke wie „Hermann und Dorothea“ – einen „Faust“ schreiben können! Wie hätte die Gestalt eines solchen „Verbrechers“ so sein Leben begleiten und so sein Leben in sich aufnehmen können, wenn nicht auch in ihm selbst das „Verbrechertum des Blutes“, der dunkle Freiheitsdrang des Lebens eine wirkliche Macht gewesen wäre. Auch bei seiner klassischen Gesinnung wußte er um die Macht des Dämons, und nicht nur um die Macht, sondern auch um sein relatives Lebensrecht, wenn es auch ewig galt, diesem Dämon zu widerstehen und ihn durch die Formen der Ordnung zu bändigen. Er wußte, daß auf dem Altare seiner Gesinnung doch irgendwie das Leben verbrannte, daß *der Preis für die Ordnung die Entsagung ist* und daß das Leben im ganzen ebenso sehr nach Ordnung *strebt*, wie es der Ordnung *widerstrebt*.

Und das letzte und wahrhaft erschütternde Zeugnis dieser auch in seinem har-

monischen Leben nie völlig besiegt Zwiespältigkeit des Lebens überhaupt ist jene *letzte große Ungesetzlichkeit*, deren er schuldig geworden ist, jener tragische Ansturm des Blutes, unter dem im höchsten Alter seine mühsam errungene und kunstvoll bewahrte Ordnung noch einmal zusammengebrochen ist, seine letzte Liebe – die ungesetzlichste, der er sich jemals hingab, weil sie sogar dem Gesetze der Natur widersprach, die Liebe eines Siebzigjährigen zu einer Achtzehnjährigen, eines Großvaters zu seiner Enkelin, die Liebe zu Ulrike von Levetzow. Freilich er hat sie mit der Aufbietung letzter Willenskraft in die unvergeßlichen Strophen einer „*Elegie*“ gebannt. Aber diese Elegie ist nur das erschütternde Zeugnis für den vollkommenen *Sieg des Blutes über die Ordnung*. Dieser königliche Greis, am Ende eines langen und unendlich kunstvoll aufgebauten und mit tiefem Ordnungswillen gegen die Macht der Dämonen verteidigten Lebens, während dem es ihm gelungen ist, sich gleichsam in den Besitz aller höchsten Güter des Lebens zu setzen und selbst ein Gut von ewigen Werte zu werden, auch er ist noch immer nicht gegen den Dämon gefeit, der ihm als süßer Frühlingshauch in der Gestalt einer holdseligen Mädchenblüte entgegentritt. Und dieser Dämon entwertet ihm augenblicks alles und alles, was noch eben sein kostbarster Besitz gewesen ist. Er macht ihn vollkommen fassungslos. Nur wenn man sich ganz vergegenwärtigt, *wer* das sagt, um wessen willen er das sagt und was es darum bedeutet, daß er das sagen kann und sagen muß, hat die erschütternde Tragik des Augenblicks und zugleich den trotz allem herrlichen Sieg des Lebens begriffen, der in den letzten Strophen seiner Elegie beschlossen liegt.

Verlaßt mich hier, getreue Weggenossen,
 Laßt mich allein am Fels, in Moor und Moos!
 Nur immer zu! euch ist die Welt erschlossen,
 Die Erde weit, der Himmel hehr und groß.
 Betrachtet, forschet, die Einzelheiten sammelt,
 Naturgeheimnis werde nachgestammelt!

Mir ist das All, ich bin mir selbst verloren,
 Der ich noch erst den Göttern Liebling war;
 Sie prüften mich, verliehen mir Pandoren,
 So reich an Gütern, reicher an Gefahr;
 Sie drängten mich zum gabelseligen Munde,
 Sie trennen mich – und richten mich zugrunde.

Aber noch mehr! Unter dem beseligenden Anhauche des letzten Frühlings erscheint auch *die Liebe in neuer, höherer und verklärter Gestalt*. Nicht mehr wie in den „Wahlverwandtschaften“ ist sie bloß Dämonie der Natur, Verhängnis untermenschlicher Gewalten, ohne jeden höheren Geltungsanspruch neben der Majestät der Ordnung, sondern das *Höchste, Reinste und Schönste*, das einem

Menschen beschieden ist, ein göttliches Gut, das durch seinen unvergleichbaren Wert die Leidenschaft wohl *erregt*, aber *nicht selber Leidenschaft ist*. So lauten die Strophen, in denen der alte Goethe das *himmlische Wesen der Liebe* verkündet:

Dem Frieden Gottes, welcher euch hienieden
Mehr als Vernunft beseliget – wir lesen's –
Vergleich' ich wohl der Liebe heitern Frieden
In Gegenwart des allgeliebten Wesens;
Da ruht das Herz, und nichts vermag zu stören
Den tiefsten Sinn: den Sinn, ihr zu gehören.

In unsers Busens Reine wogt ein Streben,
Sich einem Höhern, Reineren, Unbekannten
Aus Dankbarkeit freiwillig hinzugeben,
Enträtselnd sich den ewig Ungenannten;
Wir heißen's: fromm sein! – Solcher seligen Höhe
Fühl' ich mich teilhaft, wenn ich vor ihr stehe.

Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,
Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften,
Zerschmilzt, so längst sich eisig starr gehalten,
Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften;
Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert,
Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert.

Ordnung *oder* Leidenschaft? Das Schicksal des alten Goethe und diese Elegie be-
weisen: daß eine Entscheidung dieser Alternative vor dem Leben keinen Bestand
hat. Ein Dichter aber, der solches Schicksal in sich trug, konnte auch der Tra-
gödie seiner „Wahlverwandtschaften“ nicht lediglich mit dem Gefühl für das
Recht der Ordnung gegenüberstehen.

VIERTES KAPITEL

DIE IDEE DER FAUSTISCHEN HUMANITÄT

FAUST II

I

Wenn wir die Idee der Schönheit als das letzte Wort der Klassik bezeichnet haben, so ist dies richtig und irreführend zugleich. Denn es ist richtig nur unter der Voraussetzung, daß man die letzten Tiefen dieser Idee, den *Lebenscharakter der Schönheit* mit begreift. Das Gleichgewicht, in dem die Idee der Schönheit besteht, muß als lebendiges, d. h. als ein solches verstanden werden, das nur den Schein der Ruhe hat, in Wahrheit aber eine Ruhe in der Unendlichkeit der Bewegung ist und darum in letzter Instanz auch noch die Schönheit selbst in die Bewegung des Lebens hineinzieht. Ruhe in der Bewegung aber ist nicht anders zu denken als in der Form des rhythmischen Wechsels. Und so besteht die letzte und allgemeinste Form der Schönheit in dem Gesetze der Abwechslung, das auch die Schönheit als Zustand zwingt, um schön zu bleiben, im Leben mit dem ihr entgegengesetzten Prinzip abzuwechseln. — Die Ahnung dieses Sachverhalts war uns bereits am Ende unserer Betrachtungen über Wilhelm Meister aufgegangen, als wir uns eingestehen mußten, daß die Schönheit des Zustandes, in dem hier die Lösung des Lebensproblems gesehen wird, irgendwie einen faden Nachgeschmack hinterläßt und uns keineswegs so vollkommen befriedigt, wie wir erwarten sollten. Und wir haben schon damals auf den „Faust“ verwiesen als die einzige Goethesche Dichtung, in der die letzte Tiefe des klassischen Lebensgefühls, die unterhalb aller zuständlichen Schönheit liegt und doch von der Idee der Schönheit mit umgriffen wird, zur Offenbarung kommt. Man muß sich aber sogleich daran erinnern, daß auch in der Schönheits-theorie Schillers dem Schönen im engeren Sinne überall das Erhabene als eine besondere Form der Schönheit im weiteren Sinne als etwas Gleichberechtigtes gegenübersteht. Das Ideal hat auch hier eine Doppelgestalt. Zu dieser letzten Tiefe gilt es jetzt vorzudringen, zu dieser letzten Tiefe, aus der sich der höchste Gipfel der deutschen Dichtung erhebt. Und es soll dabei nicht erst mit weiteren Allgemeinbetrachtungen, sondern sogleich mit einer Darlegung des besonderen Sachverhalts begonnen werden, da die allgemeine Idee nur an dem einen beson-

deren Werk Gestalt gewonnen hat. Es muß dabei freilich alles das vorausgesetzt werden, was im ersten Bande über das Wesen des faustischen Menschen und das Problem seines Lebens ausgeführt worden ist.

Wenn der Faust in Goethes Geist ursprünglich als Bruder des Werther und stärkster Ausdruck für die Problematik des Lebens empfangen worden ist, so muß er nach unserer Meinung als Charaktertragödie gedacht gewesen sein, die ihren Helden an seinem Charakter zugrunde gehen ließ. Die Schönheit und der Fluch eines Lebens, das aus der inneren Unendlichkeit seines dunklen Dranges nach der äußeren Unendlichkeit des Lebens verlangt und mit diesem Unendlichkeitsverlangen überall an die endlichen Grenzen des Lebens stößt, waren sein Thema. Die Schönheit war die Offenbarung des Lebens im Überschwang seiner Ansprüche, der Fluch war die Unmöglichkeit des Lebens, so überschwenglichen Ansprüchen gerecht zu werden. Die Schönheit war der göttliche Augenblick, der Fluch die Unmöglichkeit, in keinem dieser Augenblicke verweilen und keinem Dauer geben zu können. An der Ruhelosigkeit des ewig unbefriedigten Strebens zugrunde zu gehen war daher das Schicksal des faustischen Menschen, dem er verfallen war, „und hätt’ er sich auch nicht dem Teufel übergeben“. Mephisto brauchte sich nur dieses inneren Teufels zu bedienen, um Faust zugrunde zu richten. – Nur eine Möglichkeit bestand, diesen faustischen Menschen vor seinem Schicksale zu bewahren und von seinem Fluche zu erlösen. Er mußte ähnlich wie Wilhelm Meister, ja wie der Dichter selbst, eine *Entwicklung* erleiden; er mußte das, was er nicht von Natur besaß, durch das Leben erlernen und durch das Leben dazu gezwungen werden, einen befriedigenden Ausgleich zwischen sich und der Welt, seinen inneren Ansprüchen und den äußeren Möglichkeiten ihrer Erfüllung zu finden. Auch er mußte also zur *Schönheit* kommen, die nicht in dem Überschwange des Augenblicks, sondern nur in dem dauerhaften Ausgleich zwischen Augenblick und Ewigkeit bestand. Auch er mußte zum Schönheitssucher werden, wenn er aufhören sollte, dem Teufel verfallen zu sein. Dies und nichts anderes ist die große Idee, mit der Goethe im Jahre 1797 das schon fragmentarisch veröffentlichte Werk wieder aufnahm, um es in einem völlig neuen Sinne zu vollenden; eben in dem Sinne, der uns heute als der eigentliche Sinn der Faustdichtung erscheint. Er faßte den Gedanken von Faustens *innerer Rettung*, er sah sie in der Idee der *Entwicklung*, und diese Entwicklung mußte zu dem Ideal einer höheren Schönheit, zur Idee der faustischen Humanität hinführen. – Das sichtbare Zeichen aber dieser inneren Umstellung des Dichters war der „*Prolog im Himmel*“, das erste, was Goethe im Sinne der neuen Dichtung geschrieben hat. Hier wird zum erstenmal das faustische Leben unter die Idee der Entwicklung gestellt. Denn auf Mephistos höhnende Kritik an dem unglücklichen Zustande des faustischen Menschen, dessen unendliches Verlangen

immerzu von den Endlichkeiten des Lebens enttäuscht werden müsse, erwidert Gott der Herr:

Wenn er mir *jetzt* auch nur verworren dient,
 So werd' ich ihn *bald* in die Klarheit führen.
 Weiß doch der Gärtner, wenn das Bäumchen grünt,
 Daß Blüt' und Frucht die *künft'gen* Jahre zieren.

Der Herr rechnet also auf eine Entwicklung Fausts, und zwar auf eine solche, die Mephistos Urteil widerlegen und Faust zu einem dennoch befriedigenden Leben führen wird, ja, wie er weiter sagt, zu einer Befriedigung, die nicht durch den Verzicht auf alle höheren Ansprüche erkaufte, sondern gerade durch das treue Festhalten an ihnen, durch die Treue des faustischen Menschen gegen sich selbst errungen wird.

Wenn der Ausgangspunkt der Faustdichtung, ihr Problem, der unbefriedigte Zustand des faustischen Menschen, sein Weltschmerz ist, wie er sich in dem Fluche auf das Leben am Eingange der Paktszene entläßt, dann muß das *Ziel* der Entwicklung ein *Zustand der Befriedigung* sein, in dem der Held sich mit dem Leben wiederum versöhnt. Und Faust, der in dem Pessimismus seines Weltschmerzes solchen Zustand niemals erreichen zu können glaubt, will ihn erreicht haben dann, wenn er dem Augenblicke ein „Verweile doch, du bist so schön“ zuzurufen und damit einem endlichen Inhalte des Lebens unendliche Dauer zu wünschen imstande ist. Als Befriedigung erscheint danach nur eine *dauernde* Befriedigung, und dauerhaft kann eine Befriedigung nur sein, die dem Menschen nichts zu wünschen mehr und zu begehren übrigläßt. Denn gerade darin besteht ja die Unmöglichkeit, den faustischen Menschen zu befriedigen, nicht daß ihm kein Erlebnis zuteil werden könnte, das seinem Überschwange augenblicklich Genüge täte, sondern daß sich im Augenblicke jeder *Erfüllung* seine Seele auch sogleich mit neuen *Wünschen* erfüllt. Zu befriedigen also scheint er nur dann zu sein, wenn es gelingt, ihn dauernd zu befriedigen. Und da der Mensch auf eine völlige Befriedigung seiner Wünsche in der Tat nicht hoffen kann, so braucht sich Faust aus einem Teufelspakte kein Gewissen zu machen, der sich nur dann gegen ihn wenden soll, wenn es dem Teufel gelingt, seinen Lebenswünschen völlig genutzutun.

In dieser Idee werden nun in der weiteren Dichtung alle Möglichkeiten des Lebens auf die Kraft ihrer Befriedigung hin geprüft, und Faust durchläuft alle Formen des menschlichen Daseins, denen seine Wünsche entgegendrängen oder von denen Mephisto glaubt, daß Faust von ihnen befriedigt zu werden vermöchte. Sie haben also gleichsam den Charakter von Versuchen und Versuchungen. Und als solche Versuchungen erscheinen nachträglich auch diejenigen Erlebnisse Fausts im ersten Teile der Dichtung, die nicht von vornherein als solche ge-

meint gewesen waren: Auerbachs Keller, die Hexenküche, die Gretchentragödie und die Walpurgisnacht. Sie alle sind jetzt Faustens Versuchungen, Versuche, ihn zu befriedigen und zum Verweilen zu bringen. Aber Faust vermag sich von keinem dieser Lebensinhalte, trotz höchster augenblicklicher Seligkeit, auf die Dauer befriedigt zu fühlen. Und er vermag es ebensowenig in den größeren und höheren Formen des Lebens, zu denen ihn nun der zweite Teil der Dichtung geleitet. Der Ruhm, der ihm als Wundermann und Helfer in der Not am Kaiserhof zuteil wird, befriedigt nur seine Eitelkeit. Auch die Schönheit, von der er sich plötzlich in tiefem Verlangen ergriffen zeigt, hat seinem unbewußten Wirklichkeitsverlangen gegenüber keinen Bestand. Und der heroische Kampf mit der Wirklichkeit, die Werkbefriedigung, gibt ihm vielleicht die höchste Befriedigung, deren er fähig ist, aber eine völlige Befriedigung ist sie sowenig wie jede andere. Und so endete das Experiment scheinbar so negativ, wie Faust vorausgesagt, wenn sich nicht Faust am Ende seines Lebens überraschenderweise doch zu einer Lebensauffassung bekennen würde, die sich von dem anfänglichen Weltschmerz allerdings wesentlich unterscheidet und in uns den Glauben erweckt, daß Faust *trotz alledem* die Versöhnung mit dem Leben gelungen sei. Und dieses Glaubens werden wir durch die weiteren Vorgänge der Dichtung völlig versichert, die uns nach der inneren Erlösung nun auch die äußere Rettung Faustens sinnlich vor Augen führen. Bei alledem muß freilich dies als die formale Eigentümlichkeit der Goetheschen Dichtung im Auge behalten werden, daß sie von der dauernden Unbefriedigung des Helden bis zum Schlusse *nie spricht*, sondern immerzu nur *handelt*—einfach indem sie zeigt, daß Faust keinem seiner Lebensinhalte das „Verweile doch!“ zuruft, in keinem auch verweilt, und daß wir ihn deshalb von einem Lebensinhalte zum anderen weiterschreiten sehen, genauso, wie er es selbst am Schlusse bekennt:

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
Was nicht genügte, ließ ich fahren . . .

Alles hat er ergriffen, und alles hat er wieder fahren lassen. Und wenn es scheinen könnte, als ob er am Ende seines Lebens zu einem definitiven Besitze gelangt sei, den festzuhalten er als der Weisheit letzten Schluß verkündet, so ist das lediglich täuschender Schein, hervorgerufen dadurch, daß Faust am Ende seines Lebens steht und der Tod ihn aller weiteren Wünsche überhebt. Erst die Grenze des Lebens hat seinem ewigen Lebensdrange ein Halt geboten.

Überblickt man somit flüchtig Faustens Entwicklung, so zeigt sie sogleich ihre charakteristische Eigentümlichkeit, die man als solche so klar wie möglich erkennen muß, um in der Deutung der Faustdichtung nicht völlig irrezugehen. Es ist eine Entwicklung, *deren Inneres ihrem Äußeren keineswegs zu entsprechen,*

ja durchaus zu widersprechen scheint. Die äußere Entwicklung bestätigt den Faustischen Pessimismus, daß keine Form und kein Inhalt des Lebens eine völlige und dauernde Befriedigung zu geben vermag. Die innere Entwicklung aber zeigt eine solche Befriedigung trotz alledem. Und wenn man den paradoxen Sinn von Faustens Entwicklung auf eine kürzeste Formel bringen will, dann muß man sagen: *Befriedigung trotz alledem!* Innere Befriedigung, trotzdem von äußerer Befriedigung nicht gesprochen werden kann. Wer diese Paradoxie nicht aufzulösen und wer in dieser scheinbaren Dunkelheit nicht das Licht der Dichtung zu sehen vermag, muß notwendig zu jenen Banalitäten gelangen, die jedes tiefere Verständnis der Dichtung unmöglich machen. So ergibt sich aus diesem Sachverhalte als die doppelte Aufgabe: sowohl zu zeigen, daß Faust eine äußere Befriedigung nicht erfährt, als auch zu erklären, warum er sich trotzdem am Ende seines Lebens innerlich befriedigt zeigt.

2

Der erste Teil dieser Aufgabe könnte sich auf den Nachweis beschränken, daß Faust auch am Ende seines Lebens und in der *letzten* Form dieses Lebens eine definitive Befriedigung nicht erfährt. Denn daß die früheren Formen diese Kraft nicht besitzen, wird ohne Reflexion durch die einfache Tatsache angezeigt, daß Faust in ihnen nicht zu verweilen vermag und daher bis zur letzten weiter-schreiten muß. Indessen werden wir uns der Aufgabe nicht entziehen können, zu erklären, warum Faust bis dahin keine Befriedigung gefunden hat, obwohl er jeder dieser Lebensstufen mit höchsten Erwartungen und dem Gefühl entgegen-drängt, hier endlich dasjenige zu finden, was er sooft vergeblich gesucht. Das ist für die Gretchentragödie bereits im ersten Bande geleistet, die eben deshalb Tragödie ist, weil Faust an sich die tragische Erfahrung von der Treulosigkeit der Liebe macht. Für das Erlebnis des Ruhmes braucht dieser Nachweis kaum geführt zu werden. Denn daß seine Äußerlichkeit einen so innerlichen Menschen wie Faust im besten Falle für Augenblicke befriedigen kann, ist von vornherein so klar, daß uns das Umgekehrte äußerst überraschen würde. Das Entscheidende ist also wie im „Wilhelm Meister“ so auch hier die Frage, warum die *Schönheit* in ihrem rein ästhetischen Sinne, warum *Helena* nicht die Möglichkeit, Faust zu befriedigen, besitzt. Es ist das Entscheidende um so mehr, als der ganze zweite Teil der Dichtung nach Goethes eigenen Worten zu dieser Helena als zu seinem eigentlichen Gipfel emporschauen soll. Was treibt Faust zu Helena? Was treibt ihn wieder von ihr fort? Allein wenn Helena die Schönheit, ein Leben in Schönheit symbolisiert, dann scheint auf die erste Frage die Antwort bereits gegeben. Denn daß dem Menschen der inneren Zerrissenheit Harmonie und Schönheit als der

wünschenswerteste aller Wünsche erscheinen muß, liegt auf der Hand. Allein Helena ist eine Tote, die zwar durch Faustens Seelenflehen noch einmal zum Leben erweckt, aber doch keineswegs wieder ganz wie Gretchen lebendig wird. In Wahrheit besitzt Faust die Harmonie des Lebens nur zum Schein, in jenem Scheinreiche des ästhetischen Zustandes, in welches wir selbst durch das Auftreten Helenas versetzt werden. Er erlebt wohl Helena, aber er erlebt sie, wie man ein Werk hoher Kunst erlebt: in der Idee, im Geiste, zum Scheine, wie auch wir sie zunächst als Gestalt eines griechischen Trauerspieles zu erleben scheinen. Sein arkadisches Idyll liegt jenseits aller Wirklichkeit, und auch Helena selbst fühlt sich in ihrem zweiten Leben nicht wahrhaft wirklich, sondern mehr als einmal versucht, an der Wirklichkeit ihrer Existenz zu zweifeln. Wir müssen deshalb begreifen: Helena ist nicht in demselben Sinne für Faust das Erlebnis der Schönheit wie für Wilhelm Meister die schöne Seele, sondern in dem komplizierteren, daß sie ihm zugleich das Erlebnis der nur *ästhetischen Weltauffassung* vermittelt. Helena mitsamt ihrer ganzen Vorgeschichte, Fausts Gang zu den Müttern, durch den er gleichsam zum Künstler wird, der Beschwörung ihres Bildes am Kaiserhof, womit er sein Künstlertum beweist, der klassischen Walpurgisnacht, in der er sich mit dem klassischen Schönheitsideal durchdringt, ist Fausts „italienische Reise“ und hat in seinem Leben eine ähnliche Bedeutung wie für Goethe die seinige. Er lebt im klassischen Altertum wie Winckelmann, Goethe, Humboldt und Schiller, im Anschauen der Schönheit fühlt er sich selbst in ihrem Besitz, und damit ist er allen Konflikten des wirklichen Lebens, der Problematik seines faustischen Lebens wunderbar entrückt. Freilich nur entrückt. Die Probleme sind nicht wirklich gelöst. Er hat sie überwunden nur so, wie man manchmal im Traum überwunden zu haben glaubt, was sich im wirklichen Leben nie überwinden läßt. Innerhalb dieses Traumes kann er sich darum vollkommen selig, voll befriedigt fühlen, und er ist das ohne Zweifel. Aber diese Befriedigung ist, wie das Traumreich selbst, nur scheinbar und besteht nur, solange der Traum zu dauern vermag. Das aber ist begrenzt. Und es ist nun wundervoll von Goethe ersonnen, wie sich dieser Traum von innen heraus zerstört. Faust selber nämlich kann ihn äußerlich nicht zerstören. Er ist ja in seinem Traume befangen und, wenn wir so wollen, in einem Zustand der Hypnose, der seinen faustischen Willen lähmt. Und doch lebt dieser unterhalb seines Traumbewußtseins in ihm fort und unterhöhlt den Traum so lange von innen her, bis es zu einem plötzlichen Erwachen kommt, zu einem Wiedererwachen zur Wirklichkeit. Das dichterische Symbol aber dieses ungestorbenen faustischen Lebensdranges ist der von Faust mit Helena gezeugte Sohn, der den Vater mit dessen eigenem dunklem Lebenswillen in die Wirklichkeit zurückzieht. So sehr auch *Euphorion* zunächst ein reines Scheinwesen, ja mehr als das, eine bloße dichterische Allegorie zu sein

scheint, so sehr ist doch das Wesen seines Wesens der *Drang vom Schein zur Wirklichkeit*. Er als Scheinwesen büßt diesen Drang mit dem Tode, aber sein Tod bringt den Vater zum Bewußtsein seiner wirklichen Existenz, zur Wirklichkeit zurück. Das bedeutet: *Die Befriedigung, die Faust in dem Traumreiche der Helena zuteil geworden ist, hat Geltung nur zum Schein*. Der unbewußte Drang nach wirklicher Befriedigung aber muß notwendig zur Zerstörung dieses Scheinreiches und Faust dahin führen, wo er allein hoffen kann, zu einer wirklichen Befriedigung zu gelangen. Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet gehören aber beide Erlebnisse Fausts in den ersten drei Akten des zweiten Teiles, der Ruhm und die Schönheit, zusammen. Sie beide sind in verschiedener und verschiedenwertiger Weise das *Erlebnis des schönen Scheins*. Und als die große Antithese zu diesem doppelten Leben im Schein, das auch nur eine scheinbare Befriedigung zu gewähren vermag, erhebt sich nun das letzte große Erlebnis Fausts, die Tat, der er aus dem unbefriedigenden Zustande des bloßen Scheinlebens mit erneuter faustischer Leidenschaft entgegendrängt.

Wenn wir diese Entwicklung von Auerbachs Keller bis zum Abschied von Helena und der Hinwendung zu praktischer Wirksamkeit als Faustens Lehrjahre, die Lehrjahre seiner Menschlichkeit bezeichnen, so liegt die Parallele zu Goethes großem Erziehungsprogramm auf der Hand. Denn auch Wilhelm Meister überwindet die ursprünglichen Neigungen zu einem bloßen Scheinleben im Reiche der Kunst durch Anerkennung der Wirklichkeit als der einzigen Stätte, wo wirkliche menschliche Befriedigung gedeiht. Und doch ist diese Parallele trügerisch. Denn was den „Faust“ vom „Wilhelm Meister“ unterscheidet, das ist eben, daß sein Held die gesuchte Befriedigung *auch dort nicht findet*, wo Wilhelm sie nach der Meinung des Dichters finden wird. Das hat Goethe mit solcher Deutlichkeit zur Anschauung gebracht, daß denen nicht zu helfen ist, die sich die Lösung des Faustproblems immer noch so einfach machen, indem sie die soziale Wirksamkeit als der Weisheit letzten Schluß und als das Mittel betrachten, durch welches Faust tatsächlich zu wirklicher Befriedigung gelangt. Die Wahrheit ist: Faust denkt nicht daran, auch in dieser Form des Lebens etwas anderes als jene vorübergehende Befriedigung zu finden, die er in allen Formen des Lebens gefunden hat. Und nur der Tod verhindert diesmal die Enttäuschung, mit der noch jede große Hoffnung Fausts geendet hatte. Wie wenig der auf der Höhe seiner praktischen Erfolge als Herrscher und Kolonisator stehende Faust von diesem Erfolge wirklich befriedigt ist, das hat uns Goethe durch die ersten Szenen des fünften Aktes ausdrücklich eingeschärft. Denn diese zeigen uns statt eines zufriedenen Fausts umgekehrt einen Faust, so *unzufrieden*, wie wir ihn im ganzen zweiten Teile der Dichtung nicht gesehen haben.

Faust hat scheinbar alles erreicht, was seiner Phantasie nur vorschweben

konnte, als er sich vom Kaiser mit dem Meeresstrande belehnen ließ. Er ist Herrscher eines selbstgegründeten Reiches geworden, das durch seine Wirksamkeit vielen Menschen Wohnsitz, Nahrung, Arbeit, Reichtum gibt. Ihm selbst gehört ein Palast, von dem aus er mit Befriedigung den Blick über seinen Weltbesitz schweifen lassen kann. Eben läuft, mit Schätzen reich beladen, seine Flotte ein, um ihm so recht die Reichweite seines irdischen Armes zu vergegenwärtigen. Doch als Mephisto dem Gebieter naht, um ihn mit arglistigen Glückwünschen zu versuchen, da sehen wir zu unserer Überraschung Faust nur seinen Unmut über die *Unzulänglichkeit* seines so gepriesenen Glückes Ausdruck geben. Erscheint uns unzufriedener als je. Aber es ist durchaus nur symptomatisch zu verstehen, daß der Grund dieser Unzufriedenheit eben nur ein unbequemer kleiner Nachbar ist. Denn das Entscheidende ist, daß selbst ein solcher imstande ist, Faust seinen Weltbesitz zu verderben und seine Leidenschaft zu böser Tat zu reizen. Es zeigt, wie wenig schon genügt, um unsere Ungenügsamkeit zu wecken. Ist es nicht Dies, so ist es Das; aber etwas ist es immer, was uns fehlt. Und Faust spricht nur eine allgemeine Erfahrung aus, wenn er bitter bemerkt:

So sind am härtesten wir gequält:
Im Reichtum fühlend, was uns fehlt.

Irgendwo finden auch die Wünsche des Mächtigsten ihre Grenze. Irgendwo wird ihnen ein Halt geboten, und die Resignation wirkt nur um so bitterer, je mehr man im Glücke geglaubt hatte, ihrer überhoben zu sein. Hatte sich Faust von dem Wirken in der Wirklichkeit einmal „wirkliche“ Befriedigung versprochen, so hat er statt dessen die Erfahrung gemacht, daß diese nirgendwo weniger als in der Wirklichkeit zu finden ist. *Das* scheint deshalb zunächst einmal als der Weisheit letzter Schluß, was Faust der Sorge offen eingesteht, daß der Mensch auf eine wirkliche Befriedigung in der Tat nicht rechnen darf.

Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück,
Er, *unbefriedigt jeden Augenblick!*

So ist also dies die entscheidende Einsicht, mit der jede Betrachtung über die Bilanz des faustischen Lebens beginnen muß. *In keiner Form des Lebens ist eine äußere Befriedigung uns gewährt.* In keiner werden wir durch das Leben selbst befriedigt. Und keine Form des Lebens kann den Ansprüchen wirklich genügen, die der Überschwang unserer Seele an das Leben stellt. Von außen her ist das Problem des Lebens nicht zu lösen. Und darin unterscheidet sich die letzte Form von Fausts Entwicklung prinzipiell nicht von der ersten, obschon man nicht zu verkennen braucht, daß Gradunterschiede zwischen den einzelnen Stufen bestehen und Fausts Lebensweg in diesem Sinne allerdings eine steigende Entwicklung

zeigt. Eine *dauernde* Befriedigung hat Faust in keinem Inhalte seines Lebens finden können, auch wenn ihm in jedem ein *Augenblick* höchster Befriedigung zuteil geworden ist. Die Vergänglichkeit und letztliche Unzulänglichkeit alles Irdischen bleibt die Erfahrung, die sich auf allen Stufen des Lebens wiederholt und die darum am Ende des faustischen Lebens nicht anders ist als in den ersten Monologen des ersten Teiles. Der *Grund* von Faustens Weltschmerz hat sich durch das Leben nicht widerlegen lassen. Das Leben ist und bleibt ein Problem.

3

Wenn die ersten Szenen des fünften Aktes der Veranschaulichung von Fausts Unzufriedenheit in allem äußeren Glücke dienen, so sind die weiteren Szenen dazu bestimmt, das Umgekehrte, nämlich das zu zeigen, daß Faust trotz alledem am Ende wesentlich anders über das Leben urteilt als zu Beginn der Dichtung, daß sich sein anfänglicher Weltschmerz endlich in Lebensbejahung verwandelt hat und daß er, *obwohl von keinem einzelnen Inhalte des Lebens befriedigt, dennoch vom Leben im ganzen befriedigt ist*. Das beweist ganz allgemein die ungebrochene imponierende Gestalt des Hundertjährigen, das beweist im besonderen seine Abfertigung der ihn versuchenden Sorge, und das spricht sich zuletzt überschwenglich in jenem großen Schlußbekenntnis aus, das uns Faust auch im Angesichte des Todes noch in einem durch nichts zu erschütternden Lebensglauben zeigt. Zum rechten Verständnis dieser ebenso lakonischen wie vieldeutigen Szenen muß nun zunächst zwischen zwei verschiedenen Formen und Gründen von Fausts Befriedigung wohl unterschieden werden. Das eine ist die Befriedigung durch den *besonderen Inhalt*, von dem wir Fausts Leben am Ende erfüllt sehen, und die sich vor allem in der Schlußrede ausspricht; das andere aber ist die viel wichtigere Befriedigung durch das *Leben überhaupt*, die allgemeine Lebensbejahung, mit der er den Einflüsterungen der Sorge widersteht.

Was Faust im besonderen zuletzt zu befriedigen scheint, ist das, was Goethe in einer hinterlassenen Faustskizze als „*Schöpfungsgenuß von innen*“ bezeichnet hat. Trotz aller Hemmungen, mit denen die Wirklichkeit in Gestalt von Natur und Menschen die Werkfreudigkeit des schöpferischen Menschen lähmt, fühlt Faust doch im ganzen Umfang das Glück der Wirksamkeit überhaupt, das Glück der Tat. Denn erst durch sie kommt, wie uns „Wilhelm Meister“ gelehrt hat, der Mensch zu sich selbst, zum Gefühl seiner Kraft, zum höchsten Genuße des Lebens; und in der Werkbesessenheit, von der er vorwärtsgetrieben wird, kommt die Vergessenheit der Person über ihn, die die Voraussetzung ist für die Vereinigung mit dem All, für das Hinüberwachsen seiner zeitlichen Existenz in die

Ewigkeit, für das Gefühl seiner irdischen Unsterblichkeit. „Es kann die Spur von meinen Erdetagen nicht in Äonen untergehn!“ – Allein dieser allgemeine Schöpfungsgenuß von innen hat hier zugleich einen sehr bestimmten, nämlich sozialpolitischen Inhalt, der auch Faustens Befriedigung einen ganz bestimmten Charakter gibt. Faust preist das Glück des Gemeinschaftsgefühls, das Glück rastloser Tätigkeit, zu der der Mensch durch den Kampf mit der Wirklichkeit immer aufs neue angespornt wird, und er preist noch spezieller das Glück, auf einem jungfräulichen Boden zu wirken, auf dem es nur die Widerstände der Natur, aber noch nicht die unüberwindlichen Widerstände der Geschichte gibt. Allein was sollen wir von dieser Befriedigung halten? Sollen auch wir Fausts augenblickliche Begeisterung teilen und mit ihm glauben, daß diesmal „das Letzte auch das Höchsterrungene“ sei und die Verwirklichung seiner Ideale tatsächlich jene völlige Befriedigung herbeiführen werde, nach welcher Faust sein Leben lang gesucht? Sollen auch wir dem Wahn aller Utopisten verfallen, die da versichern, wenn das und das erst geschaffen, erreicht und vollendet sei, daß dann das goldene Zeitalter wiederkehren und den Menschen von allen Sorgen befreien werde? Freilich Faust selbst erlebt nicht mehr die Enttäuschung, die in diesem Falle so wenig wie in jedem anderen unausbleiblich ist. Er stirbt im Vollbesitze seiner schönen Illusion, die doch nur deshalb so verführerischen Glanz ausstrahlt, weil er sie im „höchsten Augenblicke“, nämlich im „*Vorgefühl* von solchem hohen Glück“ genießen darf. Aber Goethe hat auf eine höchst geniale Weise den Illusionscharakter dieser ganzen Szene deutlich gemacht. Der Faust nämlich, der sich zuletzt noch einmal so überschwänglich an einem bestimmten Lebensinhalte berauscht, daß er ihm ewiges Verweilen wünschen möchte, der Faust ist durch den Anhauch der Sorge – *blind*, so blind und *verblendet*, wie nach den Worten der Sorge alle Menschen sind, die allen Enttäuschungen zum Trotz doch immer wieder den Illusionen des Lebens verfallen. Ja die Verblendung durch die Illusionskraft des Lebens zeigt Faust in einem solchen tragischen Maße, daß er, wie Mephisto keineswegs ganz mit Unrecht sagt, „den letzten, schlechten, leeren Augenblick“ festzuhalten wünscht, den nämlich, dessen Phantasiegehalte die persönliche Wirklichkeit des Helden mit grausamster Ironie widerspricht. Dieser an der Idee einer Volksgemeinschaft sich berauschende Faust ist in Wirklichkeit ein in seiner Menschenverachtung und in seinem Selbstherrschertum völlig vereinsamter Mensch, der in seiner Todesstunde niemanden bei sich hat als den verständnislosen Teufel und der da in seiner Blindheit den Anfang des großen Grabens schaut, wo in Wirklichkeit nur das kleine Grab gegraben wird, das bald seine Person wie alle seine Werke in sich aufnehmen wird. Denn auch diese Werke werden wie alles Irdische keinen Bestand haben. Weshalb Mephisto höhnt: „In jeder Art seid ihr verloren: die Elemente sind mit uns verschworen, und auf Ver-

nichtung läuft's hinaus.“ – Wir müssen also sagen: Bei allem Glauben an die Befriedigung durch den Schöpfungsgenuß von innen, trotz der Überzeugung, daß ein Mensch wie Faust nur in ihm das höchste Maß seiner Befriedigung zu erlangen vermag, ist diese Befriedigung so wenig dauerhaft, wie sie vollkommen ist, und unterscheidet sich prinzipiell von keiner Art der Befriedigung, die Faust in seinem wechselnden Leben auch sonst zuteil geworden ist. Auch die höchste Stufe des menschlichen Glückes bleibt eine Stufe, auf der wir so wenig wie auf jeder anderen „verweilen“ können. Von der Vergänglichkeit aller Einzelinhalte des Lebens ist auch dieser so wenig ausgeschlossen, daß man vielmehr täglich um seine Erhaltung kämpfen muß.

Nicht der Schöpfungsgenuß von innen ist daher der Weisheit letzter Schluß, sondern die Möglichkeit einer Befriedigung durch das Leben überhaupt, trotzdem wir durch keinen einzelnen Inhalt des Lebens ganz zu befriedigen sind. Diese Weisheit aber bekundet Faust vornehmlich in dem nächtlichen Gespräche mit der Sorge, das deshalb für die Gesamtidee der Faustdichtung eine viel entscheidendere Bedeutung hat als Fausts Schlußrede vor seinem Ende. Denn die zeigt nichts anderes als den unverbesserlichen Illusionisten, der trotz aller augenblicklichen Befriedigung doch niemals auf die Dauer zu befriedigen, aber auch trotz aller Enttäuschung nie völlig zu enttäuschen ist. *Die Bedeutung des Gespräches mit der Sorge* liegt aber darin, daß Faust hier nicht etwa in augenblicklicher Begeisterung für einen neuen Lebensinhalt, sondern umgekehrt in *dunkler* Stunde, da er noch einmal von der ganzen niederziehenden Macht des Lebens versucht wird, ein Bekenntnis zum Leben ablegt, das ganz und gar den großen Fluch widerruft, den Faust am Eingange der Paktszene gegen das Leben geschleudert hatte. Faust segnet das Leben nicht im Zustande einer vorübergehenden Befriedigung, vielmehr im Zustande tiefsten Mißvergnügens und trotz der klarsten Einsicht in seine ewige Fragwürdigkeit. Dieser Glaube *trotz alledem*, nicht der Glaube *weil* – das ist, was wir begreifen müssen, wenn wir das wahre Resultat von Fausts Leben nicht durch das Resultat des letzten Vordergrundes verdunkeln lassen wollen.

Bedeutsamerweise geht dem Gespräch mit der Sorge Fausts Wunsch voran, *in das allgemeine Menschenlos zurückkehren* zu dürfen, das ihm doch zu Beginn des zweiten Monologs so unerträglich gedünkt hatte, daß er es von sich zu werfen entschlossen war, wenn ihm nach der Zurückweisung durch den Erdgeist nur dieses allgemeine Menschenlos noch übrigbliebe. Jetzt sehnt er sich aus der unnatürlichen Verbindung mit der Geisterwelt dahin zurück:

Könn't ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen,
Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein,
Da wär's der Mühe wert, ein Mensch zu sein!

Wie wenig ist es doch, was Faust hier noch vom Leben zu verlangen scheint! Nur ein natürlicher Mensch sein zu dürfen, der natürlichen Sorgen des Lebens nicht künstlich überhoben zu sein, sondern mit ihnen ringen und sie besiegen zu dürfen ist alles, was ihm nötig erscheint, um das Leben lebenswert zu finden! Wenn also nun die Sorge wirklich naht, dann tritt damit die große Stunde an Faust heran, in der sich zeigen muß, ob sein Lebensmut den Versuchungen durch die niederziehenden Gewalten des Lebens besser als ehemals gewachsen ist, da er ihnen durch Selbstmord zu entfliehen suchte. Denn in der Gestalt der Sorge verkörpern sich alle niederdrückenden und pessimistischen Gefühle, die aus Mangel an Lebensvertrauen oder aus Einschüchterung des Lebensglaubens durch die Erfahrungen mit dem Leben entspringen und die bewirken, daß jede Gegenwart durch den Gedanken an die Zukunft, durch die Furcht vor dem Ende, die Furcht vor der Vergänglichkeit alles Irdischen entwertet wird. Und Faust, obwohl er die Sorge mit großartiger Gebärde von sich weist, ist für ihre Macht durchaus nicht unzugänglich gewesen. Genau wie die Sorge ihr Wesen schildert, daß demjenigen, der von ihr erfüllt sei, selbst dasjenige verleidet werde, was er besitze – „Und er weiß von allen Schätzen sich nicht in Besitz zu setzen. Glück und Unglück wird zur Grille, er verhungert in der Fülle“ – genauso hatte Faust noch eben selbst gesprochen: „So sind am härtesten wir gequält: im Reichtum fühlend, was uns fehlt.“ Auch er hatte sich in allem äußeren Glück der Gegenwart nicht erfreuen können. Und gerade zuletzt noch hatte sein ruheloser Geist nie in der Gegenwart, sondern in unerfüllbaren Zukunftsplänen gelebt, genau dem Worte der Sorge entsprechend: „Ist der Zukunft nur gewärtig, und so wird er niemals fertig.“ Und doch, so wenig Faust der Sorge völlig hat entgehen können, so wenig hat sie darum entscheidende *Macht* über sein Leben gewonnen. Er ist ihren Einflüsterungen nicht erlegen. Ja sie hat so wenig von ihm Besitz ergreifen können, daß sie ihm als Sorge überhaupt nicht zum Bewußtsein gekommen ist. Denn als die graue Gestalt die Frage an ihn richtet: „Hast du die Sorge nie gekannt?“, da antwortet er mit jenem großartigen Bekenntnis zum Leben, das den ungebrochensten „sorglosesten“ Lebenswillen bekundet. Er antwortet freilich nicht mit Nein. Und wie könnte er, dem die Sorge das Leben zu Beginn der Dichtung bis zum Selbstmordentschlusse verdüstert hatte, die Bekanntschaft mit der Sorge verleugnen! Ja die Bekanntschaft mit ihr ist so sehr *Voraussetzung für den Wert seiner Lebensbejahung*, daß diese ohne die Erfahrung mit den Sorgen des Lebens vollkommen wertlos wäre. Nur weil Faust sie so sehr kennengelernt hat wie kein anderer, kommt ihrer nunmehrigen Zurückweisung die ungeheuerer prinzipielle Bedeutung zu. Faust hat die Sorge wohl *erkannt*, er hat sie aber *nicht anerkannt*. Er hat ihr keine Macht über sein Leben eingeräumt, er hat sich un-

- abhängig von ihr gemacht, er hat nicht nach der Zukunft, nicht nach dem „Was wird daraus?“ gefragt, sondern –

Ich bin nur durch die Welt gerannt;
 Ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren,
 Was nicht genügte, ließ ich fahren,
 Was mir entwischte, ließ ich ziehn.
 Ich habe nur begehrt und nur vollbracht
 Und abermals gewünscht und so mit Macht
 Mein Leben durchgestürmt.

Nachdem er sich unter dem niederziehenden Einflusse der Sorge einmal entschlossen hatte, das *ganze* Leben fortzuwerfen, war er von der Sorge um die einzelnen *Momente* des Lebens auf alle Zeit befreit. Durch die ideelle Befreiung vom Leben hatte er sich die *Furchtlosigkeit* vor dem Leben errungen. Die Furchtlosigkeit des dämonischen Menschen, der sein Leben zu leben und sein Schicksal zu erfüllen entschlossen ist, gleichgültig zu welchem Ende. Und nur in dieser letzten Furchtlosigkeit, die auch eine Furchtlosigkeit vor dem unbekannten Schicksal nach dem Tode ist, die Furchtlosigkeit um sein „Seelenheil“, hat er den Pakt mit dem Teufel schließen können. Und wir erinnern uns der Worte, die seinem Abschlusse vorausgehen:

Das Drüben kann mich wenig kümmern;
 Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern,
 Die andre mag darnach entstehen!

Ja der Teufelsbund ist geradezu der Ausdruck dafür, daß die Sorge aufgehört hat, in Faustens Leben eine Rolle zu spielen. Und diese „Unbesorgtheit“ um das Jenseits wird deshalb bezeichnenderweise von Faust auch jetzt der Sorge gegenüber noch einmal betont:

Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;
 Tor, wer dorthin die Augen blinzeln richtet,
 Sich über Wolken seinesgleichen dichtet!
 Er stehe fest und sehe hier sich um:
 Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm!
 Was braucht er in die Ewigkeit zu schweifen?

Wir können auch deutlicher sagen: Was braucht er sich um die Ewigkeit zu sorgen, auf den Himmel zu hoffen und die Hölle zu fürchten, da doch die Aufgabe so viel dringlicher ist, mit dem gegenwärtigen Leben fertig zu werden. Wenn wir uns erinnern, daß das Leben der ganzen christlichen Menschheit seit Jahrhunderten unter dem Gesichtspunkte der Sorge um das ewige Seelenheil gestanden hat, so ergibt sich ohne weiteres die ganze geistesgeschichtliche Bedeutung dieser

Worte. – Allein wenn Faust sich keine Sorgen mehr gemacht hat, so hat er sich ebensowenig – trotz aller seiner Illusionen – „*Illusionen über das Leben*“ gemacht. In dieser Paradoxie müssen wir Faustens Glaubensbekenntnis begreifen. Vollkommen illusionslos und doch mit einer letzten unbewußten Illusion hatte er die große Weltfahrt mit Mephisto angetreten. Und sowenig ihn das abgehalten hatte, sich nach jeder Desillusionierung mit ganzer Kraft und bis zum letzten Atemzuge mit neuen Illusionen zu erfüllen, sowenig vermag er sich noch am Ende über den *Illusionscharakter des ganzen Lebens* zu täuschen. Von Illusion zu Illusion weiterzuschreiten sind und bleiben wir verdammt, und Glück und Qual zugleich ist, was uns allein bei diesem Weiterschreiten zuteil werden kann. Wenn es deshalb zunächst sehr paradox klingt, daß Faust bei dieser scheinbar pessimistischen Beurteilung des Lebens dennoch behauptet, daß die Welt dem Tüchtigen nicht stumm bleibe, ihm vielmehr etwas zu sagen, zu geben, ja schließlich so viel zu gewähren habe, daß das Leben trotz alledem wert sei, gelebt zu werden, so ist diese Paradoxie nicht größer als diejenige, die wir schon in seiner Wette mit Mephisto erkennen mußten. Denn „Lebensbejahung trotz alledem“ ist genauso paradox wie ein „Teufelspakt trotz alledem“, der Faust den Genuß des „verfluchten Lebens“ verschaffen soll. Aber es ist das die Paradoxie des Lebens überhaupt, die nicht mehr verstandesmäßig aufzulösen, sondern nur noch kraft ungebrochenen *Lebenswillens* zu durchhauen ist. Denn fragen wir nun, warum Faust trotz alledem das Leben segnet, obwohl er es so ganz und gar durchschaut zu haben glaubt, so lautet die ganz unphilosophische Antwort: Weil er stark genug geworden ist, das Leben auch ohne Illusionen oder, was dasselbe ist, in der Erkenntnis zu ertragen, daß Illusionen in Wahrheit keine „Illusionen“ sind, wenn sie die Fähigkeit besitzen, dem Leben Schwung, Kraft und Glück zu geben, ja sogar die letzte Kraft, den Tod zu überwinden. Seine Lebenskraft hat das Leben, seine Furchtlosigkeit die Sorge, seine Illusionslosigkeit die Enttäuschung durch die Illusion besiegt. Freilich ist die Kraft, von der hier die Rede ist, in letzter Linie eine geistige Kraft. Es ist die Kraft eines *Glaubens*. Und wenn wir Fausts Entwicklung unter diesem Gesichtspunkte betrachten, können wir auch sagen, daß er zuletzt zu einem Glauben gekommen sei, der ihn dazu befähigt, das Leben zu ertragen. Der Skeptiker des Anfangs wäre zu einem Gläubigen geworden.

Aber freilich gewinnt dieser Glaube in Faustens Mund keine greifbare Gestalt, und er liegt seinem Bekenntnisse mehr zugrunde, als daß er sich darin offenbarte. Es ist die Folge davon, daß Faust sich mit Bewußtsein jede metaphysische Illusion verbietet. Denn jeder Glaube ist Metaphysik, ein Glaube gegen den Augenschein des Verstandes und der Wirklichkeit – ein *Glaube „trotz alledem“*. Und wenn wir Faustens Glauben näher bezeichnen wollen, so können wir nur

sagen, er ist kein Glaube im Sinne einer positiven Religion (auch keiner eigenen), sondern nur eine „*Lebensgläubigkeit überhaupt*“, die keinen anderen Inhalt hat als ein unabwendbares Vertrauen auf eine letzte Sinnhaftigkeit des Lebens, auch wenn wir uns über das Was dieses Sinnes keine theoretische Rechenschaft mehr zu geben vermögen. Für Faust ist er das Vertrauen darauf, daß wir uns nur im Leben zu bewähren brauchen, um das Gefühl haben zu dürfen, ein rechter Mensch gewesen zu sein. Es bleibt dabei freilich offen, was es denn heißt, sich zu bewähren und ein rechter Mensch zu sein, und vielleicht würde Faust es ablehnen, das in eine allgemeingültige und für alle Menschen passende Formel zu bringen. Genug, daß er von sich aus das unbestimmt-bestimmte Gefühl hat, sein Leben nicht umsonst gelebt und ihm das abgewonnen zu haben, was dem Leben überhaupt abzugewinnen ist. Was weiter kommt – darüber mag er sich nicht sorgen. Aus diesem Glauben heraus und nur in diesem Glauben kann Faust das *Weiterschreiten* als den wahren Inhalt des Lebens bezeichnen, das Weiterschreiten, in welchem Glück und Qual so unauflöslich miteinander verbunden sind, daß sich seine Lust-Bilanz bestenfalls als ± 0 erweist und Mephisto recht zu haben scheint, wenn er die vollkommene Vergeblichkeit von Faustens, wie von jedem Leben behauptet: „Es ist so gut, als wär' es nicht gewesen.“ Aber *Lust und Leid, Glück und Qual heben sich in der Lebensrechnung nicht auf, sondern addieren sich* und schließen sich zu etwas *Höherem* zusammen, was mehr ist als sie alle beide: zu einem Gefühle der Befriedigung, das über die materielle Befriedigung und über jeden Eudämonismus hinausgewachsen ist. Wir nennen das, ohne auch diesen Begriff ganz deutlich greifen zu können, *die sittliche Befriedigung*. Und dies ist allerdings der Weisheit letzter Schluß, daß das Leben, das eine natürliche materielle, äußere, d. h. eine Befriedigung durch die *Inhalte* des Lebens nicht zu gewähren vermag, trotz allem die Möglichkeit einer sittlichen Befriedigung in sich trägt, die uns dann zuteil wird, wenn wir die Kraft besitzen, das Leben, das wir nicht *genießen* können, wenigstens zu *bestehen*. Daß Faust, der von Natur wie jeder Mensch zunächst nach einer *natürlichen* Befriedigung des Lebens sucht, ohne sie doch finden zu können, zuletzt zu einer *sittlichen* Befriedigung gelangt, das ist die *wahre Erlösung*, die ihm, ohne daß sie ihm ganz nach ihrer letzten Bedeutung zum Bewußtsein käme, da zuteil wird, wo er sich mutig zum Leben trotz alledem bekennt.

4

Wenn wir dies als das Ergebnis von Fausts Entwicklung betrachten, *die Überwindung der Unmöglichkeit einer natürlichen Befriedigung durch die Möglichkeit einer sittlichen Befriedigung*, dann ist die Entscheidung über den *Ausgang der gro-*

ßen *Wette* nicht ganz leicht. Denn diese ist in Unkenntnis über die Möglichkeit eines so paradoxen Ausgangs abgeschlossen worden, und ihre Bestimmungen sind deshalb in ihrem Wortlaute zu allgemein, um in einer so komplizierten Sachlage ohne weiteres eine sinngemäße Entscheidung zu ermöglichen. Der Verlauf der Dichtung nach Faustens Tode spielt sich deshalb auch zunächst in einem künstlerisch sehr wirkungsvollen Zwielficht ab, das sich erst allmählich und auch nur so weit erhellt, als nötig ist, um uns die gefühlsmäßige Sicherheit von Faustens Rettung zu geben. Denn nachdem Faust am Ende seines Lebens die verhängnisvollen Stichworte der *Wette* ausgesprochen hat, die das Zeichen dafür sein sollten, daß er die *Wette* verloren habe, wird sein Unsterbliches dem Teufel von herabschwebenden Engeln scheinbar widerrechtlich entführt und einem höheren Dasein entgegengetragen, das er zwar, wie wir fühlen, innerlich verdient, aber, wie wir gestehen müssen, äußerlich verwirkt hat. Doch um zu einem vollen Verständnis dieser zwiespältigen Sachlage zu kommen, wird es zweckmäßig sein, sich zuvor noch einmal über die funktionelle Bedeutung der *Wette* in der Gesamtstruktur der Dichtung möglichst klarzuwerden.

Es war eine höchst geniale Idee gewesen, dem alten Teufelspakte die Gestalt einer *Wette* zu geben, durch die sich Faust dem Teufel nur bedingungsweise verschrieb. Denn wie wir an früherer Stelle ausgeführt haben, war es überhaupt nur so noch möglich, den vom Leben tief enttäuschten Faust zu einem Teufelsbunde zu veranlassen, zu dem er infolge seines Lebensüberdrusses eine Veranlassung nicht mehr hatte. Aber auch nur so war es noch möglich, einer Dichtung ihren dramatischen Charakter wiederzugeben, die jede dramatische Spannung durch die Idee der Rettung verloren hatte. Wenn Faust durch seine Entwicklung mehr und mehr gerettet werden sollte, dann war aus der ursprünglichen Fausttragödie ein Entwicklungsroman in dramatischer Form, aber ohne dramatischen Gehalt geworden. Nur eine *Wette* konnte ihr diesen dramatischen Charakter wiedergeben, die so formuliert war, daß der *innerlich glückliche* Ausgang des Helden gerade einen *äußerlich unglücklichen* wenigstens zur scheinbaren Folge haben mußte. Dadurch daß Faust das *Leben gewinnt*, mußte er die *Wette verlieren*. Aber freilich mußte diese so formuliert sein, daß eine schließliche „Rettung trotz alledem“ noch möglich wurde. Goethe hat diese schwierige Aufgabe höchst genial gelöst. Und nie genug kann man auch die feine Mischung von Helle und Dunkelheit bewundern, in der sowohl bei ihrem Abschlusse wie bei ihrem Ausgange, aber auch während der ganzen Dichtung die *Wette* verbleibt. Es ist nämlich eine der vielen Merkwürdigkeiten der Faustdichtung, daß sie, trotzdem ihre ganze Entwicklung von dem dramatischen Knoten der *Wette* ideell zusammengehalten wird, diese *Wette* im weiteren Verlaufe überhaupt nicht mehr erwähnt. Diese verschwindet völlig aus dem Gedächtnis beider Partner, und weder Faust erinnert

sich an sie, noch nimmt Mephisto irgendeine Gelegenheit wahr, Faust daran zu erinnern. So genial der dramatische Knoten durch die Wette neu geschürzt worden war, so wenig hat Goethe von der dramatischen Spannung dichterischen Gebrauch gemacht, die ihr mit Leichtigkeit abzugewinnen gewesen wäre. Infolgedessen stehen wir am Ende von Fausts Leben keineswegs unter dem Gefühl einer atemraubenden Spannung, ob sich Faust zu dem verwetteten Wunsche noch hinreißen lassen werde oder nicht, sondern wir sind von seinem plötzlichen „Verweile doch, du bist so schön“ im Grunde genommen ebenso überrascht wie Mephisto, der schon das Grab Fausts befohlen hat, noch ehe er wissen konnte, daß sich Faust an seinem Rande zu jenem höchsten Maße der Befriedigung bekennen würde. Die Situation ist denn auch sogleich so eigenartig, daß auch Mephisto auf die Wette nicht eigentlich Bezug nimmt und nicht etwa einen Triumph bezeigt, wie wir ihn erwarten müßten, wenn er zu seiner Rechtslage völliges Vertrauen hätte. Mephisto steht vielmehr kopfschüttelnd über diesen unerwarteten und ihm unverständlichen Ausgang an Faustens Leiche, macht einige sarkastische Bemerkungen über die Nichtigkeit alles Lebens und trifft, da er seinen Rechten doch nicht völlig traut, als Realist, der er nun einmal ist, Anstalten, um sich Faustens Seele auf alle Fälle zunächst einmal zu bemächtigen. Bei dieser Lage der Dinge bleiben also auch wir über den eigentlichen *Ausgang der Wette im ungewissen*, und es bedarf einer sorgfältigen Überlegung, um uns über die wahre Rechtslage Klarheit zu verschaffen.

Das eine ist zweifellos und offenkundiger Augenschein: Faust hat seine Befriedigung bekundet und hat sie deutlich genug mit eben jenen Worten bekundet, die der Ausdruck dafür sein sollten, daß er seine Wette verloren habe. Das sollte man nicht mit dem Hinweis darauf abzuschwächen versuchen, daß Faust die Stichworte tatsächlich nicht zu einem Zustande der Gegenwart, sondern nur zu einem solchen der Zukunft spricht und demzufolge auch nur konjunktivisch sagen kann: „Zum Augenblicke *dürft* ich sagen“. Denn seine Befriedigung bezieht sich ja nicht nur, wie wir uns klargemacht haben, auf den augenblicklichen Lebensinhalt, sondern auf das Leben überhaupt, ist aber in diesem Zusammenhange nicht mehr der Ausdruck einer natürlichen, sondern einer sittlichen Befriedigung. Eine Befriedigung bleibt es trotz alledem, eine Befriedigung, die Faust dazu vermocht hat, die ehemalige Verfluchung des Lebens selbst als ein „Frevelwort“ zu bezeichnen und ein durchaus positives Bekenntnis zum Leben abzulegen. *Insofern also die Wette der Ausdruck eines Pessimisten war*, der daran verzweifelte, je zu irgendeiner Befriedigung gelangen zu können, *hat Faust seine Wette – Gott sei Dank! – verloren*. Denn es war eine frevelhafte Wette, eine Wette, die auf dem völligen Unglauben an das Leben beruhte und die deshalb in dem Augenblicke verloren war, wo Faust den Glauben an das Leben wiederge-

funden hatte. Der Pessimist hat sich zu einer, wenn schon nicht rosenroten, so doch zu einer letzten Grundes optimistischen Lebensanschauung bekannt und damit seinen Pessimismus preisgegeben.

Damit aber, daß Faust seine Wette verloren hat, hat Mephisto die seinige noch keineswegs gewonnen. Und darin liegt eben der unentschiedene Ausgang der Wette, wie er durch ihre mehrdeutige Formulierung möglich gemacht worden war. Denn vergegenwärtigen wir uns, was Mephisto gewettet hatte (und das hatte Faust in dem ersten Teile seiner Wette formuliert), so braucht es keiner Überlegung zu der Erkenntnis, daß davon nicht nur nichts, sondern das genaue Gegenteil eingetroffen ist. Denn wahrlich, beruhigt auf ein Faubett hat Faust sich nirgendwo gelegt, nirgendwo hat er beharren können; und er ist nicht nur faktisch immer weitergeschritten, sondern hat das Weiterschreiten gar zum bewußten Prinzip seines Lebens gemacht. Wenn er zuletzt auch Befriedigung gefunden hat, von den Lebensinhalten, die Mephisto ihm angeboten hatte – „Doch, guter Freund, die Zeit kommt auch heran, wo wir was Guts in Ruhe schmausen mögen“ –, ist er am allerwenigsten befriedigt worden. Und seine Befriedigung ist so vollkommen anderen Charakters als jede Befriedigung, die Mephisto im Auge hatte und in Unkenntnis jeder anderen allein im Auge haben konnte, daß Mephisto ihr demzufolge auch verständnislos gegenübersteht und sie als genau so nichtig wie jede andere bezeichnet. Faust ist so wenig durch Genuß zu betrügen gewesen, daß er umgekehrt nicht nur die Unzulänglichkeit aller Genüsse, sondern des Genießens überhaupt und damit die Notwendigkeit erkannt hat, sich von einer bloß eudämonistischen Lebensauffassung zu befreien. Die Entwicklung also, die Faust genommen hat, ist so vollkommen derjenigen entgegengesetzt, auf die Mephisto gewettet hat, daß man ohne weiteres die innere Unsicherheit des Teufels nach Fausts Tode und den recht gedämpften Triumph begreift, mit dem er die Stichworte der Wette quittiert. Trotz seiner Verständnislosigkeit fühlt er zu deutlich, daß diese Worte in diesem Augenblicke beinahe das Umgekehrte von dem bedeuten, was sie eigentlich bedeuten müßten, wenn er gewonnen haben sollte, um sich allzusehr auf den fragwürdigen Wortlaut des „blutgeschriebenen Titels“ zu verlassen.

Nun aber müssen wir uns daran erinnern, daß ja außer der Wette zwischen Faust und Mephisto noch eine andere Wette läuft, diejenige, zu der sich Mephisto dem Herrn der Schöpfung gegenüber stark gemacht hatte. Und fragen wir deshalb nach ihr, so werden wir sogleich gewahr, daß alles ganz genauso eingetroffen ist, wie der Herr von seinem Knechte Faust vorausgesehen. Das Bäumen, das zu Beginn der Dichtung erst grünte, hat Blüt' und Frucht getragen, eben die Frucht jener sittlichen Befriedigung, von der wir uns überzeugt hatten. Faust ist ein rechter Mensch geworden, er hat die Kraft gefunden, das Leben zu

bestehen, und dieses hat ihn trotz aller seiner äußeren Fragwürdigkeit zuletzt mit einer tiefen Befriedigung erfüllt. Fausts Leben ist kein Schauspiel für den Teufel, sondern ein rechtes „Schauspiel für Götter“ gewesen. Auch auf dem rechten Wege hat Faust dies Ziel erreicht. Denn er hat sich durch die Enttäuschungen des Lebens nicht niederziehen, nicht auf den Weg des Mephisto herunterziehen lassen, sondern jede Enttäuschung ist für ihn der Ansporn zu etwas Höherem gewesen, und sein Weiterschreiten hat daher durchaus den Charakter eines Aufwärtsschreitens und keineswegs nur den eines richtungslosen Durchstürmens der Welt gehabt, wie es Faust der Sorge gegenüber noch selber mißversteht. Der gute Mensch in seinem dunklen Drange war sich des rechten Weges durchaus wohl bewußt, er hat sich instinktiv dem Ziele langsam entgegengearbeitet, wo ihm Erlösung von der äußeren Fragwürdigkeit des Lebens bereitet war. *Faust und Mephisto haben ihre Wette verloren, gewonnen hat sie alleine Gott der Herr.*

5

Es muß auf den ersten Blick sehr merkwürdig erscheinen, daß eine Dichtung, deren Held sich jede Aussicht in die Ewigkeit verbietet, nichtsdestoweniger mit einer solchen schließt, ja durch einen Prolog im Himmel und eine Himmelfahrt des Helden ihre metaphysische Perspektive so eindringlich wie möglich macht. Aber es ist das keineswegs so merkwürdig, wie es scheint, und die menschliche und künstlerische Notwendigkeit ihrer religiösen Umrahmung begreifen, heißt geradezu die Dichtung selbst begreifen, die ohne sie sachlich ebenso unzulänglich wie gefühlsmäßig unbefriedigend wäre. Denn wir verlassen Faust am Ende seines Lebens in einer Situation, die uns trotz ihres reichen Gehalts doch die Antwort auf die letzten Fragen schuldig bleibt. Wir sollen glauben, daß Faust am Ende seines Lebens trotz aller natürlichen Unbefriedigung doch eine höhere Art der Befriedigung gefunden habe, die wir als „sittlich“ gekennzeichnet haben. Allein wir konnten uns nicht verbergen, daß dieser Begriff eine neue Dunkelheit enthält, die irgendwie nach einer Aufklärung verlangt. Was heißt sittliche Befriedigung? Und dürfen wir sie einem Menschen andichten, ohne ihn damit zum selbstzufriedenen Pharisäer und also zu einem Menschen zu machen, der dem faustischen innerlichst zuwider ist? Die innere Schwierigkeit dieser Sachlage enthüllt sich aber sogleich, wenn wir das Gefühl der sittlichen Befriedigung als das *Gefühl der objektiven Werthaftigkeit* erklären und damit die ganze Entwicklung Fausts darin sehen, daß er seine wahre Befriedigung, die er anfänglich nur in subjektiver Lust gesucht, erst in dem Gefühl seines objektiven Menschenwerts gefunden hat. Denn weder wissen wir recht, ob Fausts Gefühl seines Menschen-

wertes berechtigt ist oder als berechtigt gelten soll, noch viel weniger aber, wodurch er sich in seinem Leben den Anspruch auf ein solches Gefühl erworben hat. Und es könnte manchem Andersgläubigen nicht verdacht werden, hinter die Berechtigung dieses Gefühls ein großes Fragezeichen zu setzen. Allein dieses Gefühl ist auch für Faust so wenig sicherer Besitz, daß er nur allzu deutlich fühlt, wie sehr auch dieses täglich immer neu erobert werden muß. Von sittlicher Selbstzufriedenheit kann bei Faust schlechterdings keine Rede sein. Auch diese Art der Befriedigung ist für ihn weder vollkommen noch dauerhaft. Aber sie *ist* und genügt auch in ihrer Unvollkommenheit, um ihm das Leben lebenswert erscheinen zu lassen. Allein zum befriedigenden Abschluß einer Dichtung, die so das ganze Lebensproblem entrollt, erwarten wir eine klare Antwort auf die Frage nach dem objektiven Rechte des Helden, so zu fühlen, und nach den Gründen, aus denen heraus wir sein Leben als gerechtfertigt betrachten sollen. Es genügt deshalb nicht, Faust im Gefühl seiner relativen Befriedigung zu zeigen, sie muß ihm auch von oben her bestätigt werden; es genügt nicht, ihn subjektiv von seiner Lebensproblematik zu erlösen, er muß auch objektiv gerettet werden. Mit anderen Worten: Es bedurfte zum Abschlusse der Dichtung der *Rechtfertigung ihres Helden vor Gott*, eines klaren Urteils über den Wert seines Lebens, einer deutlichen Anerkennung der Berechtigung des Gefühls, mit dem er vom Leben geschieden war. Diesem Zwecke dient in Verbindung mit dem Prolog im Himmel die Himmelfahrt des Helden. Sie ist die Antwort auf die Fragen, die sich dem nachdenkenden Menschen am Ende von Faustens Leben notwendig aufdrängen müssen.

Daß Faust von Gott dem Herrn in Gnaden aufgenommen wird, geht nun nicht nur aus der Tatsache seiner Himmelfahrt augenfällig hervor, sondern wird auch von dem Engelschore ausdrücklich bekundet, der schwebend Fausts Unsterbliches emporträgt. „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt“. Allein um die Bedeutung dieser Rechtfertigung des Helden vor Gott in ihrer ganzen Tiefe zu verstehen, müssen wir uns zum Bewußtsein bringen, warum wir Grund haben, das nicht selbstverständlich zu finden. Und wir müssen dabei von der Tatsache ausgehen, daß dieser Faust, der hier in Glorie emporgetragen wird, mit irdischem Maße gemessen nur als *Verbrecher* bezeichnet werden kann, wie er ja in der christlichen Sage auch durchaus als solcher gemeint ist. Auf vielen Stufen seines Lebens hat er schwere Schuld auf sich geladen, auf jeder Stufe ist er von der normalen Bahn des gesetzmäßigen Lebens abgewichen, auf keiner Stufe ist ihm die Pflicht ein Motiv seines Handelns gewesen. Sehen wir von dem Teufelspakete, der größten Sünde, die er auf sich geladen, hier noch ab, gedenken wir auch nur im Vorübergehen seines „unsittlichen Lebenswandels“ in der Walpurgisnacht, die wir ja nicht als eine einzige Nacht, sondern als eine Nachtperiode seines Lebens verstehen sollen, und des Unheils, das er mit dem Papiergelde an-

gerichtet hat, so steht doch seine Schuld an Gretchen unauslöschar in unserer Erinnerung, und auch der Tod der beiden Alten im letzten Akte der Dichtung belastet ihn durchaus nicht wenig, da es nicht eine Tat jugendlicher Leidenschaft, sondern die eines alten Mannes ist, der die Beherrschung seiner Affekte gelernt haben sollte. Allein auch in einem geistigeren Sinn hat Faust sich nur als der Ausnahmemensch gezeigt, dessen Sinnen und Trachten überall auf das Ungewöhnliche, Ungesetzliche und Außerordentliche gegangen ist. Die normale Wissenschaft hatte ihm nicht genügt, so daß er sich der Magie in die Arme geworfen hatte. Aus der Beschränkung des wirklichen Lebens hatte er sich in das Scheinreich der Phantasie und der Kunst, in das Traumreich der Helena, zurückgezogen. Statt sich mit einer Lebenden zu vermählen, hatte er eine Tote beschworen. Und hatte er alles das ganz naiv in der hemmungslosen Hingabe an das wechselnde Spiel seiner Neigungen getan, so hatte sich darin nur die tiefere Unsittlichkeit seiner Gesinnung ausgesprochen, für die die Idee Pflicht überhaupt nicht zu existieren scheint. Er hatte sich darum in der ganzen Amoralität seines Wesens unübertrefflich selbst gekennzeichnet, als er der Sorge bekannt hatte: „Ich bin nur durch die Welt gerannt; ein jed' Gelüst ergriff ich bei den Haaren, was nicht genügte, ließ ich fahren“ usw. Wir haben also allen Grund zu der verwunderten Frage, wodurch sich ein solcher bis ins Tiefste ungesetzlicher Mensch die Rettung verdient habe, wodurch solcher Lebenswandel und solche Gesinnung vor Gott gerechtfertigt seien – gerechtfertigt, wie wir mit Beziehung auf unsere frühere Formulierung sagen können, „trotz alledem“. Zur rechten Würdigung der darauf von Goethe gegebenen Antwort müssen wir uns freilich wohl daran erinnern, daß die Erlösung gerade eines Sünders nicht etwas völlig Unerhörtes ist, sondern recht eigentlich die Grundidee der christlichen Religion ausmacht, nach welcher wir ja allzumal arme Sünder sind. Aber gerade in der verschiedenen Auffassung von der Errettung des Sünders liegt der grundsätzliche Unterschied zwischen Goethes Glauben und dem christlichen. Nach der Lehre der christlichen Kirche ist es die Gnade Gottes, die die Erlösung des Sünders bewirkt, die Gnade Gottes, die ihren besonderen Ausdruck in dem stellvertretenden Leiden Christi gefunden hat. Der christliche Mensch kommt als *Sünder* in den Himmel. Worin die Faustdichtung den Grund für die Erlösung ihres sehr sündhaften Helden erblickt, das wird in den beiden Versen ausgesprochen, mit denen der Engelschor die Rettung begleitet:

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen!

Nicht als Sünder kommt Faust in den Himmel, sondern deshalb, weil er trotz seiner zahllosen irdischen Sünden im himmlischen Sinne *kein Sünder, sondern ein guter*

Mensch in seinem dunklen Drange gewesen ist. Bemerken wir an dieser Stelle noch, daß die Idee des ewigen Strebens, von der noch die Rede sein wird, das objektive Gegenstück zu der subjektiven Idee des ewigen Weiterschreitens darstellt, in der Faust seine subjektive Erlösung gefunden hat. Vorallem aber halten wir fest: *Daß Faust sein Leben lang gestrebt hat, das ist es, was ihm trotz aller seiner dabei begangenen Sünden Rechtfertigung vor Gott verschafft.* In diesem Gesetze seines Wesens liegt zugleich das objektive Gesetz der Sittlichkeit. Trotz aller seiner Ungesetzmäßigkeiten im einzelnen ist er doch dem tiefsten und höchsten Gesetze des Lebens instinktiv gefolgt. Seine Sittlichkeit ist eine faustische, aber sein Leben darum ein sittliches.

Wenn wir nun zunächst unsere Aufmerksamkeit auf die Frage lenken, worin denn Fausts Streben zum Ausdruck gekommen sei, so müssen wir uns deutlich zum Bewußtsein bringen, weshalb Fausts Entwicklung als eine Aufwärts-Entwicklung anzusehen ist. Denn eben darin besteht das Wesen des Strebens und damit der faustischen Natur, *daß die unvermeidlichen Enttäuschungen des Lebens nicht als Entmutigung, sondern als Ansporn wirken und darum eine Aufwärtsentwicklung zur Folge haben.* Die Enttäuschung mit den niederen Lebensinhalten hat Faust nicht nach dem Rezepte des Mephisto zu noch niederen, sondern umgekehrt zu höheren geführt. Was Faust bei den niederen Genüssen nicht gefunden, hat er in den höheren gesucht. Die negativen Erfahrungen haben also Positives gewirkt. Und demzufolge ist *die Gesamtkurve des Faustischen Lebens ein Emporsteigen vom Niederen zum Höheren*, nämlich von allen Stufen der natürlichen zur letzten Stufe der sittlichen Befriedigung, vom subjektiven Genuß zur objektiven Leistung, von der Befangenheit im Ich zur Hingabe an die Welt.

Das entscheidende Moment in dem Grundsatz, nach welchem hier geurteilt wird, ist nun letzten Endes die radikale Durchführung des Kantischen Gedankens, daß nichts in der Welt gut sei als ein guter Wille, daß der Mensch nicht nach der Legalität seiner Taten, sondern nach der Moralität seiner Gesinnung beurteilt werden müsse, nicht nach seiner Übereinstimmung mit dem, was in der Welt jeweils als gesetzlich gilt, sondern nach seinem Verhältnis zur letzten Lebensgesetzlichkeit überhaupt, wir können auch sagen nach seinem unmittelbaren Verhältnis zu Gott. Dieser Wertungsweise liegt die relativistische Anschauung zugrunde, daß *der tiefste Inhalt der Sittlichkeit nichts Allgemeingültiges, sondern etwas Persönliches* ist und daß das, was im Zusammenhange des einen Menschenlebens oder vom Standpunkte etwa der bürgerlichen Gesellschaft als widergesetzlich betrachtet werden muß, im Zusammenhange eines anderen Menschenlebens durchaus gesetzlichen Charakter haben kann.

Ja noch mehr: Ausdrücklich wird der Irrtum, die Sünde zum unvermeidlichen Begleiter des ewigen Strebens gemacht. Gott selbst erklärt:

Es irrt der Mensch, solange er strebt.

Solang er aber strebt, ist sein Irrtum auch nur eine Durchgangsstufe zur Wahrheit, durch die jener nachträglich gerechtfertigt wird. Und so ist über die reine Idee der Gesinnungsethik hinaus dies der entscheidende Gedanke der Lebensanschauung, die der Rechtfertigung Fausts zugrunde liegt, daß *das Gesetz des Lebens seine Ungesetzmäßigkeit in sich schließt*. Das Leben, können wir auch sagen, braucht den Irrtum zu seiner Vollendung. Und wenn der Irrtum auch niemals aufhört, Irrtum zu sein, Sünde immer Sünde bleibt und das Unerlaubte niemals den Charakter des Erlaubten bekommen kann: unter dem höchsten Gesichtspunkte gehört nicht nur zur Idee des Gesetzes die Idee des Verbrechers, sondern auch zur Idee des Lebens, das nach Gesetzmäßigkeit strebt, die Idee der Freiheit, die es daraus wieder erlöst und, indem sie das Gesetz in Frage stellt, es aufs neue bekräftigt und lebendig hält. So strebt auch das Leben nach Befriedigung; aber es findet sie nur, wie Faust erkennt, in dem unaufhörlichen Wechsel von Befriedigung und Nichtbefriedigung.

Der hier aufgestellte Grundsatz einer faustischen Sittlichkeit hängt nun aufs engste mit dem letzten Sinn des Lebens zusammen, ja er ist nur ein anderer Ausdruck dafür. Dieser Sinn ist freilich nicht grundsätzlich ein anderer als der, zu dem uns die Lehrjahre Meisters geleitet haben. Und doch sind die Akzente jetzt so verschoben, daß Faust und Wilhelm als die beiden entgegengesetzten Möglichkeiten ein und derselben Grundsätzlichkeit erscheinen. Wilhelm empfängt seinen Wert erst durch seine vollkommene Einordnung in die Gemeinschaft. Auch sein Lebensgefühl erhält erst durch die Verbindung mit ihr seine wahre Totalität. Der Sinn seines Lebens, der auch ihm erst wahre Befriedigung verschafft, scheint darin zu bestehen, ein organisches Glied der bürgerlichen Gesellschaft zu werden; und es wird zwar theoretisch, aber nicht praktisch gezeigt, daß nur der dies zu werden vermag, der etwas Persönliches der Allgemeinheit darzubringen begnadet ist. Diese persönliche Mitgift tritt aber so ganz hinter der Gemeinschaft und der Idee des Aufgehens in der Gemeinschaft zurück, daß sich die Individualität Wilhelms um so mehr verflüchtigt, je mehr seine Lehrjahre beendet sind. Hier erscheint als höchstes Glück der Erdenkinder nicht die Persönlichkeit, sondern geradezu die Unpersönlichkeit. Denn nur ein Mensch ohne persönliches Schicksal, ohne individuelle Notwendigkeit vermag so seine volle Befriedigung darin zu finden, geachtetes Mitglied eines „Kreises“ zu sein. In der Tat, Wilhelm selbst ist lediglich ein liebenswürdiger, gutwilliger junger Mann, der sich lenken und erziehen läßt. Aber er ist ein Mensch ohne eigenes Schicksal und hat darum auch keines. Vielmehr löst sich sein „Schicksal“, wie man zu sagen pflegt, schließlich „in Wohlgefallen“ auf. Bei Faust liegt der Akzent genau auf der entgegengesetzten Stelle. Er ist in ausgesprochenstem Maße der Mensch des persönlichen Schicksals, der Mensch eines individuellen Gesetzes, der Mensch mit

innerer Notwendigkeit, mit wirklicher Fatalität. Er ist nicht zu lenken und nicht zu erziehen, er widerstrebt jedem allgemeinen Gesetze und gehorcht nur dem Dämon in der eigenen Brust. Er ist mit einem Worte der *dämonische Mensch*. Auch er kommt zwar zuletzt zu gemeinnütziger Tätigkeit und zu dem Wunsche, mit seiner Persönlichkeit ganz und gar in einer großen Gemeinschaft aufzugehen. Allein das letztere ist nicht mehr als ein schöner Wunsch, der Wunsch des völlig Andersgearteten, und im Augenblicke des Wunsches genießt er in Wirklichkeit das höchste Gefühl seiner herrscherlichen Persönlichkeit und ist eigenwillige Persönlichkeit in einem Maße wie nie zuvor. Wenn also der Sinn von Wilhelms Leben seine Unterordnung unter das allgemeine Gesetz ist und seine Persönlichkeit sich in der Ordnung der Gesellschaft erst wahrhaft erfüllt, so ist der *Sinn des Faustischen Lebens umgekehrt die Erfüllung eines persönlichen Schicksals, das überall in dem eigenwilligen Kampfe mit jeder allgemeinen Gesetzmäßigkeit besteht*. Daher seine Einsamkeit am Ende. Wilhelm und Faust folgen beide nur ihren Neigungen. Aber den einen ziehen sie in die Richtung einer allgemeinen, den anderen in die Richtung seiner persönlichen Gesetzmäßigkeit.

Freilich liegen die Dinge nicht so, daß Wilhelm und Faust sich grundsätzlich widersprechen. Es handelt sich lediglich um eine Akzentverschiebung innerhalb grundsätzlich gleicher Strukturen. Und auch Faust, obgleich er unter der Dämonie eines ganz persönlichen Schicksals, seines „Verbrechertums“ steht, kommt als zu dem „Höchststerrungenen“ zuletzt zu der Anerkennung der Gemeinschaft, einer allgemeinen und überpersönlichen Gesetzmäßigkeit. Ja alle Stufen seines Lebens sind nur Stufen zu dieser letzten, auf der sich seine Persönlichkeit vollendet. Auch ihr schwebt die Unpersönlichkeit als das Letzte vor. Aber dank dem Umwege, den er zu diesem Ziele macht, dank den Irrtümern, die er durchläuft und überwindet, kommt Faust an dieses Ziel mit einer so reichen, starken und imponierenden Persönlichkeit, mit einer solchen Mitgift an erfahrenem Leben, daß der armselige Wilhelm daneben völlig verschwindet. Auch Faust findet den Weg zu Gott, aber es ist ein persönlicher Weg. Er findet die Wahrheit, weil er den Irrtum nicht fürchtet. Er folgt scheinbar skrupellos seinen Neigungen, weil er ihnen mit Recht vertraut. Denn wie Gott ausdrücklich erklärt hatte: „Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange, ist sich des rechten Weges wohl bewußt“. Freilich nur ein solcher darf es wagen, ohne im Irrtum umzukommen. Fausts Neigungen aber ziehen ihn durch alle Irrtümer hindurch zu Gott.

Dafür das höchste Symbol und der stärkste Beweis ist der *Teufelsbund*. Wenn wir früher gesagt hatten, daß dieser Teufelsbund der sichtbarste Ausdruck von Fausts „Sorg- und Furchtlosigkeit“ sei, so müssen wir jetzt erklären: Er ist das großartigste Zeichen auch dafür, daß Faust *Vertrauen zu sich selbst und seinem*

dunklen Drange hat. Als guter Mensch, der er sich fühlt und fühlen darf, hat er auch keine Furcht, von dem Teufel herabgezogen zu werden. Und darin eben besteht der höchste Triumph seines Lebens, sein wahrer Sieg über das Leben, daß er das paradoxe Abenteuer besteht, *mit Hilfe des Teufels zu Gott zu gelangen*. Eben dies ist ein persönlicher Weg, sein Schicksalsweg. Und weil er sich diesem Schicksal gewachsen zeigt, eben darum wird ihm auch der Teufelsbund, in dem sich gleichsam die Sündhaftigkeit seines ganzen Lebens zusammenfaßt, von Gott „verziehen“. Weil Faust ihn durch sein Leben rechtfertigt, darum ist er gerechtfertigt auch vor Gott. Das Risiko auf sich zu nehmen, das Böse zu tun, kann nur derjenige sich erlauben, der die Kraft in sich spürt, *das Böse dennoch zuletzt zum Guten zu wenden*. Dann aber besteht das Böse nachträglich zu Recht.

So besteht auch *Fausts Schuld an Gretchen* nachträglich zu Recht. Ja die Faustdichtung gelangt hier zu der ganz paradoxen Idee einer sittlichen Notwendigkeit der Schuld. Denn wenn es ein Verbrechen war, Gretchen nach ihrer Verführung zu verlassen, so war die Notwendigkeit dazu noch größer als die daraus entspringende Schuld. Und es drückt sich das in der Faustdichtung darin aus, daß ein „glücklicher Ausgang“ der *Gretchen-Tragödie* den *unglücklichen* Ausgang der *Faust-Tragödie* nach sich gezogen hätte. Mephisto nämlich hätte die Wette gewonnen. Als Bürger Faust und Gretchens Ehegemahl wäre Faust zu eben jenem Beharren gekommen, das er aus der Idee seines Lebens heraus geschworen hatte. Wie das Weiterschreiten sein *natürliches Schicksal* ist, in dem sich Qual und Glück miteinander verbinden, so ist es unter dem Gesichtspunkte seines Lebensgesetzes auch *sittliches Gebot*. Nur das *unbewußte Gefühl für diese sittliche Notwendigkeit seiner Schuld* vermag dem Helden zu Beginn des zweiten Teiles den Lebensmut wiederzugeben, an dem er am Ende des ersten Teils verzweifeln mußte. Und der echt faustische Grundzug seiner Natur kommt darin wieder zum Vorschein, daß er nicht in unfruchtbarer Reue sich verzehrt, sondern sich zu dem männlichen Entschlusse aufrafft – trotz alledem – „zum höchsten Dasein immerfort zu streben“. Er wird seine Schuld gegen Gretchen *nicht büßen*, sondern sie durch sein ferneres Leben *rechtfertigen*. Und daß er es vermocht hat, sich Verzeihung dafür zu erringen, das veranschaulicht uns Goethe in herrlich tiefsinniger Weise durch den Schluß der Dichtung: die himmlische Wiederkehr Gretchens, die selbst ihrem „früh Geliebten, nicht mehr Getrübten“ die himmlische Verzeihung erwirkt.

Wenn wir den Humanitätsgehalt der Faustdichtung, ihre Idee der *faustischen* Humanität insgesamt überblicken, so werden wir zuletzt vor die Frage geführt, wie sie sich zu der klassischen Idee der *schönen* Humanität verhält. Und erst indem wir sie hierzu in Beziehung setzen, gewinnen wir ein volles Bewußtsein

ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung. Aber sind wir zuerst in Versuchung, die Möglichkeit einer solchen Beziehung höchstens in der Gegensätzlichkeit der faustischen zur schönen Humanität zu sehen, so müssen wir uns bei genauerer Betrachtung davon überzeugen, daß die Idee des Ausgleichs, des Gleichgewichts, der Totalität auch in der Faustdichtung eine entscheidende Rolle spielt, nur eben, daß sich diese Idee hier gleichsam in einem anderen Aggregatzustande befindet. – Einen solchen Ausgleich haben wir am augenscheinlichsten zwischen der Überschwenglichkeit der Faustischen Ansprüche auf der einen und den beschränkten Möglichkeiten ihrer Erfüllung auf der anderen Seite. Er vollzieht sich einerseits durch eine geistige Läuterung der Ansprüche, indem Faust seine Befriedigung eben da suchen lernt, wo sie allein zu finden ist, andererseits durch eine durch die Weltfahrt wirklich zunehmende Lebenserfüllung, die bewirkt, daß sich der noch unerfüllte dunkle Drang der Jugend mit zunehmendem Alter langsam entspannt und auf ein erträgliches Maß reduziert. Der Ausgleich kommt also zustande durch eine Annäherung der beiden Pole, durch zunehmende Entsagung auf der einen und zunehmende Erfüllung auf der anderen Seite. Wir können also von einem *Ausgleich von Entsagung und Erfüllung* sprechen, wobei die Entsagung hier nicht eigentlich einen sittlichen, sondern nur natürlichen, nämlich den Charakter einer aus dem Leben selbst hervorgehenden Beschränkung hat. – Der zweite Ausgleich dagegen besteht gerade in dem Ausgleich zwischen den natürlichen und den sittlichen Ansprüchen des Lebens oder, um es sogleich beziehungsreicher zu sagen, in dem *Ausgleiche zwischen Pflicht und Neigung*, der ja doch das Zentralproblem der schönen Humanität darstellt. Hier freilich scheint nach allem Gesagten Faust so vollkommen der Mensch zu sein, der sich lediglich von seinen Neigungen bestimmen läßt, daß kaum daran zu denken ist, auch hier einen Ausgleich mit dem entgegengesetzten Prinzip entdecken zu wollen. Und doch ist dieser Ausgleich nicht nur vorhanden, sondern sogar ein solcher von ungleich größerer Tiefe, als der, der die eigentlichen Gestalten der schönen Humanität charakterisiert. Faust folgt nur seinen Neigungen, das ist wahr. Aber wie seine Rechtfertigung vor Gott beweist, *haben gerade diese seine Neigungen ihn zur Pflicht geführt*. Trotz all seines Irrsins findet er die Wahrheit, trotz aller Neigungen zum Ungesetzlichen das Gesetz, trotz seiner Verbindung mit dem Teufel – Gott. Obwohl Faust nirgendwo in seinem Leben pflichtmäßig, d. h. aus dem Bewußtsein seiner Pflicht und damit gegen seine Neigung handelt, hat er doch im ganzen seine „Pflicht“, nämlich das getan, was nicht nur sein persönliches Schicksal, sondern auch seine Bestimmung als Mensch von ihm gefordert hat. Er ist also zwar die *vollkommene Verleugnung eines Pflichtlebens Kantischer Prägung*, eine Verleugnung des kategorischen Imperativs, und doch, wie seine Rechtfertigung vor Gott beweist, ein Menschentyp eigenen Rechts, der nur auf

anderem Wege zu dem gelangt, was unsere allgemeine Bestimmung ist. In einem völlig anderen, aber nicht weniger berechtigten Sinn können wir deshalb *auch Faust – eine schöne Seele* nennen. Denn obwohl er nur seinen Neigungen folgt, führen ihn diese Neigungen zur Pflicht. Weil in seinen Neigungen unbewußt das Gesetz lebt, freilich das tiefere Gesetz des Lebens, das die Ungesetzlichkeit in sich schließt, darum hat er in seinem Bewußtsein nicht die geringste Neigung dazu. Er ist in der Tat die schöne Seele, die von Natur das tut, was die Welt von ihr verlangt. Nur daß in der Weltanschauung der Faustdichtung *auch der Irrtum zur Gesetzmäßigkeit des Lebens gehört*. Auch der Gegensatz zwischen Irrtum und Wahrheit findet somit hier einen natürlichen Ausgleich. Statt der Alternative „Irrtum oder Wahrheit“ stehen wir hier vor der Idee: *durch Irrtum zur Wahrheit*.

Trotzdem liegt zwischen der Schönheit der faustischen Humanität und derjenigen der schönen Humanität ein tiefgreifender Unterschied, und eben der ist es, der uns die faustische Humanität als die eigentliche *Vollendung* des klassischen Lebensideals erscheinen läßt. Der Ausgleich zwischen den entgegengesetzten Polen des Menschenlebens hat in der schönen Humanität den Charakter *des Zustandes*, in der faustischen den *der Bewegung*. In der Idee der schönen Humanität gilt der Ausgleich als tatsächlich *hergestellt*, in der faustischen dagegen *stellt* er sich ewig her. Er ist kein Besitz, sondern eine Aufgabe, keine Gegenwart, sondern ein Prozeß. Und eben nur das entspricht der Wahrheit, der wahren Idee des Lebens. Denn das Leben, das nach der Gesamtauffassung der Goethezeit beweglich ist (vgl. S. 15 f.), kann in keinem „Zustande“ wahrhaft lebendig sein, und von jedem Zustand, den es erreicht hat, muß es notwendig und nur aus dem Grunde, weil es Leben ist, in einen andern Zustand übergehen. Insofern wird die Idee der schönen Humanität vom Leben selbst verneint. Und sie mit dem Leben zu versöhnen gibt es kein anderes Mittel, als sie selbst ins Leben hineinzuziehen. Das aber geschieht durch die Idee der faustischen Humanität, in der das Leben nicht auf einen ausgeglichenen Zustand festgelegt, sondern als eine Bewegung aufgefaßt wird, *die nur als Bewegung unter dem Gesetze des Ausgleichs steht*. Das Leben pendelt zwischen seinen Polen und um eine ideale Mitte. Das ist sein Schönheitsgesetz. Aber diese ideale Mitte passiert es nur, um von dort nach den entgegengesetzten Seiten wieder auszuschwingen. So schwingt es auch zwischen Gesetzmäßigkeit und Freiheit, Befriedigung und Erregung, Glück und Qual und, was hier das Entscheidende ist, *zwischen dem Wunsche nach Schönheit und dem Überdruß daran*. Daß Faust mit allen Kräften zu Helena strebt, ist eine tief innere Notwendigkeit seines Lebens. Aber eine ebenso tiefe ist es, sich wieder von ihr lösen und aufs neue sein „Glück“ im Strudel der Welt suchen zu müssen. Das Leben strebt nur scheinbar nach vollkommener Befriedigung, nach

Ruhe und Erlösung von seinem dunklen Drange. Denn wenn es sie wirklich fände, so hätte es nichts als seinen Tod gefunden. Und die Furcht vor dem Tode ruft uns so gut aus dem Glück der Schönheit zurück, wie sie uns zurückruft aus jeder Art von Beharrungszustand. Faust hat in seiner Wette die Idee des Beharrens verschworen. Er fühlt, daß jede noch so schöne Zuständlichkeit ein Widerspruch gegen das Leben ist. Und so nur läßt sich Schönheit mit dem Leben dauerhaft vereinen, daß wir in keinem schönen Augenblicke verweilen, sondern ihn womöglich *aufgeben, um ihn zu bewahren*. Zuständliche Schönheit kann somit nicht als eine mögliche Wirklichkeit, sondern aufgefaßt werden nur als eine regulative Idee, die unserem Leben voranschwebt und es hinanzieht. Die höchste Schönheit ist Faust in Frauengestalt entgegengetreten. Es ist darum wahrhaft sinnvoll, daß das hinanziehende Prinzip des Lebens, das Ideal unserer Schönheitssehnsucht von Goethe zuletzt als das „Ewig-Weibliche“ bezeichnet wird.

Hinter der Faustdichtung steht eine *Religion*. Es ist eine Religion, die von der christlichen nicht wenig unterschieden zu sein scheint und ihr doch in vielen Stücken ähnlich ist. Sie scheint die christliche Religion zu verleugnen, ohne sie doch ganz verleugnen zu können, genau wie die Dichtung äußerlich einen besonderen Reiz daraus zieht, ihre neue Lebensauffassung mit den mythologischen Gestalten der christlichen auszudrücken. Vielleicht kann man sagen, daß es auch hier nur Akzentverschiebungen sind, die den Unterschied zwischen beiden bedingen. Allein sie genügen doch, um die faustische Religion zu einem unverwechselbaren Gebilde eigener Prägung zu machen.

Die christliche Religion legt allen Nachdruck auf den *Glauben*. Sie lehrt den Menschen das Vertrauen auf Gott und die göttliche Gnade. Sie geht von der *Schwachheit* der Menschen aus. Die faustische Religion legt allen Nachdruck auf das *ewige Streben*. Sie ermutigt den Menschen, sich selbst zu vertrauen. Sie rechnet mit der *Stärke* des Menschen. In beiden Religionen liegt der Sinn des Lebens in einer Läuterung, Steigerung und Vergöttlichung des Menschen. Und ihr dient in beiden Fällen die ganze Fragwürdigkeit des Lebens, an der wir wachsen und die wir bestehen sollen. Aber die Läuterung hat in dem einen Falle einen vorwiegend *passiven*, in dem anderen einen vorwiegend *aktiven* Charakter. Die wichtigste Tugend des Christen ist die *Geduld*, das standhafte Erdulden des Leidens. Die Tugend des faustischen Menschen aber ist, jede Enttäuschung mit einem *verdoppelten Streben* zu beantworten. — Auch in der religiösen Bewertung des Bösen scheinen beide Religionen zunächst übereinzustimmen. Die Versuchung und ihre Personifikation, der Teufel, haben in beiden Fällen positive Bedeutung. Sie sind uns von Gott geschickt und auferlegt, um sie zu überwinden und daran zu erstarken. Auch von dem christlichen Teufel, wenn anders man davon spre-

chen darf, ließe sich sagen, er sei ein „Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft“. Allein in der faustischen Religion ist *das Vertrauen* darauf ein so viel größeres, daß, während der Christ den Teufel praktisch so weit wie möglich von sich *fernzuhalten* sucht, der faustische Mensch keine Furcht bezeigt, gar ein *Bündnis* mit ihm einzugehen. Deshalb darf sich auch Mephisto selbst dem Herrn der Schöpfung so vertraulich nahen. Und dieser tritt ihm nicht mit vernichtender Majestät entgegen, sondern mit befreiender Weitherzigkeit:

Du darfst auch da nur frei erscheinen;
 Ich habe deinesgleichen nie gehaßt.
 Von allen Geistern, die verneinen,
 Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
 Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschlaffen,
 Er liebt sich bald die unbedingte Ruh';
 Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu,
 Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.

Was hier mythologisch in dem persönlichen Verhältnis der großen Weltprinzipien Gott und Teufel zum Ausdruck kommt, das wiederholt sich nur psychologisch in dem größeren Vertrauen, das der faustische Mensch zu der trotz allem positiven Kraft des Bösen hat. Und es hat das philosophisch seinen Grund in der letzten Erkenntnis, daß in die Gesetzmäßigkeit des Lebens seine Ungesetzmäßigkeit notwendig einbegriffen ist.

DRITTES BUCH
KUNSTANSCHAUUNG

VORBLICK

Auch die Kunstanschauung der Klassik entwickelt sich wie ihre Welt- und Lebensanschauung in den beiden Reihen Naturidealismus und Vernunftidealismus. Sie besteht in jener Entwicklung, die sich vor allen Dingen still in Goethe vollzog, ohne sogleich in theoretischen Schriften nach außen nachdrücklich in die Erscheinung zu treten, und in dem ebenso plötzlichen wie mächtigen Impulse, der von Kants „Kritik der Urteilkraft“ ausgegangen ist. Beide Entwicklungsreihen kommen sich um dieselbe Zeit zum Bewußtsein. Kants Werk wird während der Zeit von Goethes italienischer Reise geschrieben und erscheint 1790, fast zugleich mit Goethes ersten, unbeachtet gebliebenen Aufsätzen zur klassischen Kunsttheorie in Wielands „Merkur“.

Für die erste Entwicklung ist bezeichnend, daß sie nicht wie die zweite in einer Philosophie des Schönen, sondern einer *Philosophie der Kunst* besteht, und insbesondere noch, daß der zentrale Gegenstand ihres Nachdenkens nicht die Dichtung, sondern die *bildende Kunst* ist. Der Dichter Goethe kommt nicht an der Dichtung, sondern an der bildenden Kunst und als bildender Künstler zum Bewußtsein seiner klassischen Kunstanschauung. Wir besitzen von ihm keine Theorie der Dichtung, es sei denn in den gelegentlichen Bemerkungen seiner Briefe und Gespräche. Dazu kommt als weiteres: Diese Philosophie der Kunst entwickelt sich ihrerseits in engstem und unauflöslichem Zusammenhange mit Goethes Philosophie der Natur. Ja sie ist nichts anderes als eine Fortsetzung seiner Naturphilosophie, da die Kunst selbst aufgefaßt wird als eine Fortsetzung der Natur auf höherer Stufe, eine Fortsetzung der bildenden Kraft der Natur im Geiste des Menschen. Infolgedessen erscheint als das eigentliche Problem von Goethes Kunstphilosophie das Verhältnis von Natur und Kunst, die sich, wie es in dem so betitelten Sonette heißt, in seinem Geiste erst geflohen haben, um sich sodann um so inniger zu finden. Und die hierin sich vollziehende Entwicklung läßt sich darum kurz bezeichnen als eine solche *vom Naturalismus zum Naturidealismus*. Was diese Philosophie zu ergründen sucht, ist die wahre Aufgabe der Kunst, der ideale Kunstgegenstand. Und sie sieht ihn nicht in der wirklichen Natur, sondern in ihrer tieferen Wahrheit, nicht in ihrer Oberfläche, sondern in ihrem Wesen. Ihr Idealismus besteht eben darin, daß sie der Kunst die Aufgabe stellt.

die Idee der Natur sichtbar zu machen. Auch die Dichtung scheint die Wirklichkeit zu verschleiern, aber um ihr tieferes Wesen desto klarer hervortreten zu lassen, und sie empfängt darum ihren Schleier in Goethes schönem Gedichte „aus der Hand der Wahrheit“. Dichtung ist eine Menschenschöpfung aus dem *Geiste* der Natur, nicht bloß eine Nachbildung nach dem *Bilde* der Natur.

Die zweite Entwicklungsreihe ist eine *Philosophie der Schönheit* und erst in weiterem Zusammenhange eine Philosophie der Kunst. Das macht, sie stammt nicht von einem Künstler, sondern einem Philosophen, und sie entwickelt sich deshalb überhaupt nicht im Nachdenken über das wahre *Objekt* der Kunst, ja nicht einmal über den schönen Gegenstand, sondern über den *Zustand*, in dem das *Subjekt* sich beim Anschauen des Schönen befindet, ja noch genauer gesagt über die Art und den Sinn des *Urteils*, welches wir abgeben, wenn wir einen Gegenstand als schön bezeichnen. Die praktische Anwendbarkeit dieser Philosophie auf die Kunst ist daher auch sehr beschränkt, ja problematisch. Und was sie zur Klärung des Kunstproblems beiträgt, ist wesentlich die tiefere Erkenntnis jenes Zustandes, in dem uns ein wahres Kunstwerk – und jedes Kunstwerk, welches diesen Namen verdient, muß schön sein – versetzt. Das Wesen dieses Zustandes, dieses, wie wir schon wissen, *ästhetischen Zustandes*, ist die Freiheit, die Freiheit des Geistes, die Befreiheit von der Wirklichkeit, die Erhebung über den Stoff durch den bloßen Genuß der *Form*. Und die hiersich vollziehende Entwicklung läßt sich deshalb, gemäß auch der ganzen Wendung vom Objektiven zum Subjektiven, als eine solche vom Stoff zur Form, von einer *gegenständlichen zu einer formalen Ästhetik* betrachten.

Aber auch in der Kunstanschauung kommt es wie auf den übrigen Gebieten des Geistes zu einem Ausgleich der beiden scheinbar so entgegengesetzten Entwicklungsreihen. Dieser Ausgleich vollzieht sich zuerst und vornehmlich in *Schiller*, dessen Ästhetik man ganz allgemein als einen *Ausgleich zwischen Kant und Goethe* bezeichnen kann. Sie ist theoretisch an Kant, praktisch an Goethe orientiert, zeigt aber auch in sich selbst die überall bei Schiller zu beobachtende Tendenz, die Ganzheit ihrer Idee aus der Verbindung vorhandener Gegensätze zu gewinnen. Die Klärung, die Schillers Kunstgedanken durch Kant erfahren, erfolgt durch die formalistische und subjektivistische Auffassung der Schönheit. Und doch zeigt sich bereits an diesem Punkte Schillers Tendenz zum Vergleich mit der entgegengesetzten Richtung. Sein erstes Ziel ist die Ausfüllung der angeblichen Lücke in Kants Ästhetik: die theoretische Auffindung des schönen *Gegenstandes*. Sein Schwanken aber zwischen einer rein formal-ästhetischen und einer inhalts-ästhetischen Betrachtung der Kunst zeigt sich augenscheinlich und für den Leser leicht verwirrend in den Schriften zur Theorie der Tragödie, die bezeichnenderweise freilich auch vor allem von allgemein ästhetischen Kategorien, vom Erhabenen, vom Pathetischen usw. handeln. So wird denn schließlich

die Leitidee seiner gesamten Ästhetik, mit der sie freilich der Kantischen durchaus nicht widerspricht, die *klassische Idee des Ausgleichs*, des Gleichgewichts zwischen Stoff und Form, Stofftrieb und Formtrieb, zwischen der ethischen und der ästhetischen Seite der Kunst, zwischen ihrem sinnlich-anschaulichen und ihrem geistig-ideellen Charakter. Aber noch mehr. Indem Schiller dem schönen Gegenstande nachsinnt, kommt er auf dem Kantischen Wege effektiv zu ganz analogen Vorstellungen wie die, zu denen soeben Goethe gekommen war. Und so ist der Freundschaftsbund der beiden Klassiker in der Tat das äußere Siegel einer inneren *Ideengemeinschaft*, die um so fester und fruchtbarer ist, als sie die Begegnung zweier Geister darstellt, die den Erdball der Kunst gleichsam in entgegengesetzter Richtung umfahren hatten. Von jetzt ab vollzieht sich die Entwicklung der klassischen Kunstanschauung gemeinsam. Denn in der Tat ist ihre Entwicklung bei der Begegnung der beiden Klassiker noch nicht abgeschlossen. Auch innerhalb jeder der beiden Anschauungswelten ist der Ausgleich der in ihnen verbundenen Gegensätze noch keineswegs vollendet. Und auch hier wird die Schönheitsidee zu einem allgemeinen Regulativ, das die Gegensätze sowohl bestehen läßt als in einem harmonischen Zusammenspiel verbindet.

Freilich kommt es nicht nur zur Erkenntnis der Ideengemeinschaft zwischen Natur- und Vernunftidealismus, sondern genau wie auch im Bereiche der Weltanschauung zur Erkenntnis des Trennenden, die zu einem Kampfe der Geister führt. Wie gegen Kants Erkenntnistheorie wendet sich der alte Herder auch gegen seine Ästhetik. Und es kommt in seiner „Kalligone“ (1800) zu einer Auseinandersetzung von Inhaltsästhetik und Formästhetik, die nur dadurch nicht den ihr grundsätzlich gebührenden Wert besitzt, weil sie von einem welkenden Manne vollzogen wird.

Hinter dieser mächtigen Entwicklung der allgemeinen Theorie des Schönen und der Kunst bleibt die spezielle Theorie der Dichtung merklich zurück. Goethe bildet, aber redet nicht oder nur in einer für die Öffentlichkeit nicht bestimmten Form. Schillers Schriften zur Theorie der Tragödie aber stehen, wie schon angedeutet, auch unter allgemein-ästhetischen Kategorien, stellen dadurch freilich eine gewisse Verbindung zwischen der allgemeinen Ästhetik und der Poetik her. Nur ein wirklich großes Dokument ihres Nachdenkens über Wesen und Aufbau der Dichtung hat die Klassik aufzuweisen: Schillers Abhandlung „*Über naive und sentimentalische Dichtung*“, ein freilich ungemein bedeutsames und fortwirkendes Ideensystem, in dem erneut die Schillersche, freilich in der geistesgeschichtlichen Lage tief begründete Eigenheit zur Geltung kommt, das Ideal aus einer Verbindung von Gegensätzen zu gewinnen. Aber, obgleich von einem Dichter herrührend, der zu den praktischen Fragen der Dichtung die engsten Beziehungen hatte, schweben diese Ideen doch immer noch allzu hoch über den konkreten Problemen, so daß sie nur schwer als ein eigentliches Programm der klassischen Dichtung zu betrachten sind.

ALLGEMEINE THEORIE DES SCHÖNEN UND DER KUNST

I. VOM NATURALISMUS ZUM NATUR-IDEALISMUS

I

Am Ende von Goethes Jugendschrift über deutsche Baukunst findet sich ein Satz, der als die allgemeinste Grundlage seiner Kunstanschauung überhaupt betrachtet werden kann. Goethe wehrt sich hier dagegen, daß die Kunst ganz allgemein auf dem Verschönerungstriebe beruht. Und er sagt: „Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch so wahre, große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine *bildende Natur*, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott (der Mensch), wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff, *ihm seinen Geist einzuhauchen*“ (33, 10). Kunst beruht also nach Goethes Meinung auf dem *Bildungstrieb*. Und dieser Bildungstrieb stellt sich dem natürlichen Zeugungstriebe unmittelbar zur Seite, ja er ist eine Form des allgemeinen Zeugungstriebes der Natur, der in der Phantasie des Menschen sein Schöpfungswerk auf höherer Stufe und mit künstlichen Mitteln gleichsam fortsetzt. Sein eigentliches Organ ist daher die *schöpferische Phantasie*. Der junge Goethe gibt diesem Bildungstriebe noch nicht wie der klassische die Tendenz, etwas *Höheres* hervorzubringen. Denn er sieht auch in der Natur noch nicht die Steigerungstendenz, ihr Ringen um ein immer höheres Ideal. Er hebt lediglich den Schöpfungsdrang als solchen hervor, mag er sich im übrigen äußern, wie er will. Diesen im letzten Grunde metaphysischen Trieb aber fühlt Goethe psychologisch durch zwei besondere Motive in Bewegung gesetzt. Das eine Motiv hat er in „Dichtung und Wahrheit“ in jenem berühmten Satze angegeben, wonach all sein Dichten *Beichte* gewesen sei, dem Bedürfnisse entsprungen, alles was ihn erfreut oder gequält habe in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit sich selbst abzuschließen, „um sowohl seine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als sich im Inneren deshalb zu beruhigen“. Der Bildungstrieb wird hier also zum Mittel, um starke Gemütsbewegungen „abzureagieren“. Und daß starke Gemütsbewegungen der Ursprung aller Kunst sind, sei es nun Begeisterung für etwas Großes, Liebe für das Schöne oder Empörung über das Häßliche und Schmerz um etwas Verlorenes, hat Goethe oft

genug bekundet. Das zweite Motiv aber scheint ein beinahe entgegengesetztes zu sein: nicht den erregenden Eindruck abzuleiten, sondern ihn durch Vergegenständlichung festzuhalten, zu verewigen. Aber es ist klar, daß beides engstens zusammengehört und daß gerade die Erleichterung des Subjekts durch die Objektivierung dessen erfolgt, was es bedrängt. Indem der junge Goethe einmal die Natur als etwas schildert, was seine Hervorbringungen immer wieder verschlingt und eins durch das andere auch innerlich aufzuheben scheint, fährt er fort: „Und die Kunst ist *gerade* das Widerspiel: sie entspringt aus den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten“ (33, 16). Er betrachtet also als den Sinn der Kunst, „dem Augenblicke Dauer zu verleihen“ und das Vergängliche künstlich gegen die Vergänglichkeit zu schützen. Das Kunstwerk ist mithin eine Verewigung des Vergänglichen. Diese hat hier freilich einen noch sehr einfachen und naturalistischen Sinn. Aber es läßt sich leicht einsehen, daß die Verewigung keineswegs nur darin zu bestehen braucht, das Vergängliche im Bilde festzuhalten, es zu – porträtieren.

Daß der Gegenstand des Bildungstriebes die Natur und ihr Leben sei, ist der Goethezeit so selbstverständlich, daß es ihrer Kunstanschauung überall als stillschweigendes Axiom zugrunde liegt. Selbst in der Einleitung in die Propyläen heißt es darum noch ausdrücklich: „Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle“ (33, 107). Und es scheint das ja einfach daraus hervorzugehen, daß auch die Phantasie des Menschen nichts anderes als eine Fortsetzung des Bildungstriebes der Natur ist. Denn was sollte die Natur anderes zeugen wollen und anderes zeugen können als Natur? – Natur aber muß von vornherein in doppelter Bedeutung verstanden werden, nicht nur als äußere, sondern ebenso auch als innere Natur; als Natur, die uns von außen in ungezählten Gestalten entgegentritt, um uns in der mannigfachsten Weise zu beeindrucken, und als Natur, die wir als seelisches Leben in uns tragen und die wir den unabweislichen Drang haben auszudrücken. Aber beides ist natürlich unauflöslich miteinander verbunden, ja ist ein nur vom Verstande zu scheidendes ewiges Miteinander. Und wenn der Bildungstrieb des Künstlers äußere Natur zu gestalten sucht, gestaltet er ja in der Tat nur seinen Eindruck der Natur und will auch eben ihn gestalten, ebenso wie das innere Leben, das er auszudrücken den Drang verspürt, nur eine Antwort auf die Eindrücke ist, die er durch das äußere Leben empfangen hat. Es ist deshalb die *zweite Grundansicht*, die Goethe ausspricht, wenn er in dem schon früher zitierten Briefe an Jacobi all sein Dichten „eine Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt“ nennt, „die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier wiederherstellt“. Die Kunst, können

wir auch sehr allgemein sagen, ist wie jede geistige Tätigkeit eine Synthesis von Subjekt und Objekt. Sie ist eine „Ein-bildung“ – des Subjekts ins Objekt und umgekehrt. Sie ist wie das leibliche Kind eine Zeugung, hervorgegangen aus der liebenden Vereinigung der beiden Weltgeschlechter, Subjekt und Objekt.

Wenn Natur und Leben der Gegenstand der Kunst überhaupt sind, dann ist damit freilich über die besondere Art einer Kunst noch wenig oder nur das eine ausgesagt, daß jede Kunstart aus einer besonderen Auffassung der Natur entspringt. Und wenn wir das Wesen der Sturm-und-Drang-Dichtung und ihrer Kunstideale als *Naturalismus* bezeichnen, so erhält dieses Wort einen spezifischen Sinn erst durch das besondere Naturgefühl, von dem diese Kunst ihr Leben hat. Dieses Naturgefühl ist von uns an früherer Stelle genau entwickelt worden (vgl. S. 14 ff.). Unter dem Naturalismus der Sturm-und-Drang-Zeit muß deshalb (zum Unterschiede etwa von dem völlig andersgearteten Naturalismus des 19. Jahrhunderts) eine Kunstgesinnung verstanden werden, die auf einer *pantheistischen Naturbegeisterung*, auf dem innigen und beglückenden Gefühl für die *All-Einheit und Lebendigkeit* der Natur beruht. Das bedeutet praktisch zunächst eine bewußte Hingabe an *alle* Erscheinungen der Natur – im Gegensatz zu der Kunstgesinnung des Rokoko, die den Kunstgegenstand auf die *schöne* Natur beschränkt wissen wollte. Aber hier gilt eben der Satz aus Goethes Naturhymnus: „Wer die Natur nicht überall sieht, sieht sie nirgend recht.“ Denn nur der versteht ihr wahres Wesen, der ihr Leben in Gegensätzen, den Polarismus ihrer Natur, begreift. Es führt deshalb in das Zentrum der naturalistischen Kunstgesinnung, was Goethe zum Preise Shakespeares sagt, daß er nicht einzelne, sondern alle Seiten des Lebens offenbare. „Das, was wir böse nennen, ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe“ (36, 6f.). Die Beschränkung auf die sogenannte „schöne Natur“ dagegen ist eine entwürdigende Verfälschung der wahren Natur, die in jeder ihrer Zeugungen heilig ist. Ein Wehe also über jene marklosen Seelen, die die Kunst auf die angebliche „Verschönerung“ der Natur festlegen wollen und nicht fühlen, daß gerade die wahre Schönheit der Natur von ihrer Existenz in Gegensätzen unzertrennlich ist! – Das Gefühl für die All-Einheit der Natur entwirkt sich in der Kunstgesinnung also als die Forderung nach größter Extensität des Gegenstandes. Das Gefühl für ihre Lebendigkeit aber fordert in demselben Maße größte Intensität. Und überall steht deshalb hinter der Sturm-und-Drang-Dichtung der glühende Wille, das Leben, die Lebendigkeit des Lebens fühlbar zu machen. Es wirkt sich das nach drei verschiedenen Seiten aus. Erstens als Bestreben nach möglichst starker Hervorkehrung des Individuellen, Charak-

teristischen; zweitens als das illusionistische Bestreben, der Kunst soviel wie eben möglich den Schein der Wirklichkeit zu geben; und drittens als das Bestreben, das Gefühl für die innere Unendlichkeit des Lebens, seine Macht und Fülle hervorgerufen. Von diesen Forderungen sind die ersten beiden in unserem Zusammenhange die wichtigsten. Denn gerade sie sind es, die von der späteren Klassik bekämpft und überwunden werden. Es steckt eine ganze Naturphilosophie in dem Gedanken, daß die spezifische Lebendigkeit des Lebens in seinem Individualismus zum Ausdruck komme, die als solche freilich niemals ausgeführt worden ist. Denn die Klassik mit ihrer Blickrichtung auf die allgemeine Gesetzlichkeit der Natur sah in der Individualität nur noch die Abwandlung der ersteren, ja eigentlich etwas Negatives, nämlich ein Zurückbleiben der Natur hinter ihrem allgemeinen Ideal. Das eigentliche Sturm-und-Drang-Gefühl aber gründete sich auf die unbewußte Vorstellung, daß die Individualität nicht hinter der allgemeinen Idee zurückbleibe, sondern gewissermaßen *über sie hinaus*schieße und also gerade der Ausdruck der spezifischen Intensität des Lebens sei, mit der es seine Freiheit gegenüber der beschränkenden Macht der Regel behauptet. Für das Sturm-und-Drang-Gefühl erschien das als ein träges Leben, was ganz in den normalen Bahnen verlaufen kann. Intensives Leben gibt es nur und kann es nur außerhalb der Regel, eben im Individuellen, ja im Exzentrischen geben. So ungefähr muß man sich die Liebe für das Individuelle und Charakteristische begründet denken. – Daß Intensität in anderer Hinsicht auch identisch ist mit Wirklichkeit, bedarf zur Erläuterung nur des Hinweises, daß mit Wirklichkeit der Gegensatz zu Schein gemeint sein soll. Es gehört deshalb zu den Grundforderungen der Sturm-und-Drang-Kunst, möglichst den Eindruck der „Kunst“ zu verbergen, um desto stärker die Illusion der wirklichen Natur hervorzubringen. Typisches Beispiel: der Briefroman (Werther), der sich den Anschein gibt, ein Dokument des wirklichen Lebens zu sein, kein „Roman“. Oder aber die möglichst ungekünstelte Sprache, die aus diesem Grunde auch die Mundart nicht verschmäht. Nicht Kunst, sondern Natur heißt eben: nicht Schein, sondern Wirklichkeit. In diesem Sinne ist's, daß Herder von Shakespeare vor allem rühmt, bei seinen Stücken vergesse man völlig, im Theater zu sein, vielmehr habe man das Gefühl, unmittelbar in den Sturm der Weltgeschichte hineingerissen zu werden. – Was schließlich den Unendlichkeitsdrang des Lebens anbelangt, so beruht auf dem Wunsche, ihn fühlbar zu machen, die ganze Tendenz zum Kolossalischen, die man auch von Shakespeare gelernt hatte und die zwar so viele Gestalten der Sturm-und-Drang-Dichtung vollkommen verzerrt, aber doch auch die großen Kolossalgestalten und „Kerls“ wie Faust und Karl Moor hervorgebracht hat. Wie alle seine Auslassungen über Shakespeare zeigen, erscheinen dem jungen Goethe Dichtungen um so wertvoller, je mehr in ihnen auf engstem Raum ein Maximum

von „Natur“ gesammelt ist, je mehr Natur sie umfassen und je intensiver in ihnen das Leben glüht.

Trotz seiner naturalistischen Tendenz zur Aufhebung des Kunstcharakters der Kunst war sich der Sturm und Drang doch nicht im unklaren darüber, daß dieser Tendenz durch die Kunst selbst bestimmte Grenzen gezogen sind, daß Kunst niemals wirkliche Natur zu sein vermag und daß nur derjenige ein wahrer Künstler ist, der ein Gefühl hat für die Bedingungen seiner Kunst, d.h. für das *Wesen der künstlerischen Form*. Mit Leidenschaft kämpft zwar der junge Goethe wie der gesamte Sturm und Drang gegen jede äußerliche Formbeschränkung durch klassische Muster, dogmatische Kunstgesetze usw., aber von vornherein trägt er als sicherste Gewißheit in sich, daß „das Zusammenwerfen der Regeln noch keine Ungebundenheit“ bedeutet (36, 115). Die Bindung kommt dem echten Künstler nur nicht von außen, sondern von innen. Sein inneres Formgefühl ist das Maß für die Form des Kunstwerkes. Und wie jedes organische Wesen muß auch das Kunstwerk jene „*innere Form*“ besitzen, die es organisiert. Diese innere Form ist nach einer Bemerkung des jungen Goethe schon dadurch wesentlich bestimmt, „daß unser Kopf *übersehen* muß, was ein andrer Kopf *fassen* kann“ (ebda.). Mit anderen Worten: Aus der Tatsache, daß Kunst überhaupt Natur in der *Auffassung* eines Subjektes ist, ergibt sich ohne weiteres die „*Faßlichkeit*“ als elementares Formprinzip aller Kunst. – Darin liegt freilich eine große Resignation, die Resignation der Endlichkeit aller Kunstformen gegenüber der Unendlichkeit der Natur. So sehr der Naturalismus nach Wahrheit trachtet und der Kunst soweit wie eben möglich die Form der Natur zu geben sucht, so weiß doch schon der junge Goethe, durch eine wie große Kluft Kunst auch in der naturalistischsten Form von wahrer Natur geschieden ist. „Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres“, sagt er an der gleichen Stelle. Denn sie ist ihrem Wesen nach eine künstliche Fixierung des Ewig-beweglichen, eine künstliche Beschränkung des Unbeschränkten, eine künstliche Verendlichung des Unendlichen. Kunst ist ihrem Wesen nach Auswahl, Fassung, Auffassung, Stilisierung. Sie ist eben nicht die Natur selbst, sondern nur Natur in der Auffassung eines beschränkten und zur Beschränkung gezwungenen Subjektes. Und Goethe findet dafür ein vortreffliches und für die Folge außerordentlich wichtiges Bild. „Die Form“, sagt er, „ist ein für allemal das Glas (das Brennglas), wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln“ (ebda.). Die Kunst verhält sich also zur Natur wie das zusammengezogene Bild, das die Linse auf die photographische Platte wirft. Sie ist Natur, die durch das Auge eines Künstlers hindurchgegangen ist, aber dadurch auch die Form dieses Auges angenommen hat. Die Natur erscheint darin in einer Ge-

stalt, die der Fassungskraft dieses Auges quantitativ und qualitativ entspricht. Es ist das freilich schon an dieser Stelle nicht so eng naturalistisch gemeint wie von den Naturalisten des 19. Jahrhunderts. Die Linse des Künstlerauges nämlich sammelt die „verbreiteten“ d.h. *zerstreuten* Strahlen der Natur an das Herz des Menschen zum Feuerblick. Sie zieht in ein *Sammelbild* zusammen, was ihm in der Wirklichkeit nur zerstreut entgegentritt. Und das Kunstwerk ist darum nicht nur ein verkleinertes, sondern auch ein gesammeltes Bild der Natur. Es ist, könnte man sagen, natürlicher als die Natur, aber eben darum nicht Natur. Die bloß natürliche Natur könnte auch die naturalistische Kunst nicht gebrauchen, denn diese beruht wie jede Kunst auf ganz anderen Proportionen als die Natur. So ergibt sich also schon aus dem Zusammenhange des Naturalismus selbst das ewige Problem, mit dem sich die ganze weitere Entwicklung der Kunstanschauung beschäftigt: das Verhältnis von Natur und Kunst.

2

Wie die Kunstgesinnung von Sturm und Drang auf seinem Naturgefühl, beruht die klassische Kunstgesinnung Goethes auf seiner Naturphilosophie. Vergewärtigt man sich also, was darüber an früherer Stelle gesagt worden ist (vgl. S. 52 ff.), dann ist ohne weiteres einleuchtend, daß sich die *Auffassung vom wahren Kunstgegenstande*, der hier wie da die Natur ist, in ganz bestimmter Weise verändern mußte. Hatte es sich ehemals darum gehandelt, die Alleinheit und Lebendigkeit der Natur fühlbar zu machen, so mußte es jetzt vielmehr darauf ankommen, ihre Formgesetze vor die Anschauung zu bringen, ihre Formgesetze, die sowohl die gesetzmäßige Bildung ihrer Gestalten wie die Regeln ihrer Beziehungen umfassen. *Der ideale Kunstgegenstand ist mithin nicht länger die Lebendigkeit, sondern die Gesetzlichkeit des Lebens.* — Hier setzt nun freilich sofort der spezifisch-klassische Gedanke ein, daß sich die wahre, die eigentliche und tiefste Gesetzlichkeit des Lebens in dem allgemeinen Gesetze, dem Gattungsgesetze, den ewigen Ordnungen des Lebens ausspricht. Nicht das Einmalige, sondern das Wiederkehrende ist das Gesetzliche, nicht das Individuum, sondern die Gattung, nicht der besondere Fall, sondern der typische, nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Zwar war Goethe von der inneren Gesetzlichkeit auch des Individuums fest durchdrungen, und er hat die unzerstörbare Macht „geprägter Form, die lebend sich entwickelt“ gerade auch im Individuum hervorgehoben, die Gesetzlichkeit auch hier in der Konstanz der für das Individuum typischen Verhaltensweise erkennend. Allein die Grundgesetze der Natur waren ihm die überindividuellen, die Gattungsgesetze, in deren Rahmen und Regel das individuelle Leben sich

abspielt und die deshalb alle Individuen gleichsam als Möglichkeiten in sich enthalten. Sie haben gewissermaßen den Charakter *höherer* Notwendigkeit, sie haben den Primat. Und das Notwendige, nicht das Zufällige der Natur zu erkennen und darzustellen, das, woran sie gebunden, nicht das, worin sie frei ist, darin sah die Klassik die wahre Aufgabe hoher Kunst. Das höchste Lob, das sie daher einem Kunstwerke spendet, ist, daß es den Eindruck der Notwendigkeit hervorruft. Das aber heißt: daß es den Geist jener Gesetze atmet, nach denen auch die Natur ihre Bildungen erzeugt, ja daß es vielleicht noch deutlicher als selbst die Natur diese Gesetze zur Anschauung bringt. Und das glaubt Goethe von den griechischen Statuen erkannt zu haben. „Wenn man aber auch diese sieht, so hat man nichts zu wünschen, als sie recht zu erkennen und dann in Friede hinzufahren. Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist die Notwendigkeit, da ist Gott“ (27, 108). Diese Stelle ist vielleicht diejenige, die den tiefsten Einblick in die unbewußten Voraussetzungen von Goethes klassischer Kunstgesinnung gewährt. Denn daß Goethe hier die Naturgesetzlichkeit mit Gott indentifiziert, gibt gewissermaßen die letzte sinnbildliche Erklärung für den Wertvorrang des Gattungsmäßigen gegenüber dem Individuellen. Gott ist für Goethe hier der Inbegriff der großen Formgesetzlichkeit der Welt. Und wenn deshalb auch *jedes* Formgesetz, also auch das individuelle, göttlichen Ursprungs ist, so entfernt es sich doch um so weiter von der göttlichen Mitte, je *eigenwilliger* es mit dem allgemeinen Gesetze verfährt. Je tiefer das Individuum sich mit der allgemeinen Norm durchdrungen hat, um so tiefer lebt es in Gott, um so reiner offenbart es den Geist seiner Ordnung.

Darum aber ist die gesamte Wirklichkeit, die empirische Natur, die die göttlichen Gesetze nur in individueller Abwandlung zeigt, gleichsam ein Abfall von Gott, ein Zurückbleiben hinter seinen Ideen, ein Zurückbleiben der Natur hinter ihrem eigenen Geiste. Und Goethe spricht deshalb von den Gesetzen, von denen in der Natur nur Ausnahmen vorhanden sind. Unter diesen Umständen ist es klar, daß die Kunst, deren Aufgabe die Darstellung der Gesetze ist, *nicht die Wirklichkeit zu ihrem Gegenstande* machen darf. Wenn sie auch auf den Schein der Wirklichkeit nicht völlig verzichten kann, so ist ihr Ziel nicht die Darstellung der Wirklichkeit, sondern der ihr zugrunde liegenden Wahrheit. Nicht das Individuelle, sondern das Allgemeine, nicht das Zufällige, sondern das Notwendige, nicht das Willkürliche, sondern das Gesetzmäßige, nicht das Wirkliche, sondern das Wahre: so lauten die Antithesen, in denen sich der Wandel der Kunstgesinnung von Sturm und Drang zur Klassik ausdrücken läßt.

Bei diesem Verhältnis zur Wirklichkeit fällt der Kunst eine eigentümliche Rolle zu. Sie stellt die Natur nicht allein dar, sie ist sogar die *Vollendung der Natur*. Sie verwirklicht das in der Sphäre des Scheines, was in der Natur angelegt ist, was in der Sphäre der Wirklichkeit auszuführen diese jedoch durch ihre äußere Naturbedingtheit allzusehr gehindert wird. Sie kommt dem idealen Streben der Natur gegen ihre realen Bedingungen zu Hilfe, indem sie sich außerhalb dieser realen Bedingungen stellt. Wenn wir nämlich fragen, worauf es denn eigentlich beruht, daß die Natur hinter ihren eigenen Formideen zurückbleibt, dann lautet die Antwort: auf der äußeren Bedingtheit des Lebens, auf den Schranken, die ihrem freien Wachstum überall entgegenstehen. Nichts kann sich frei von innen heraus nur nach dem eigenen Gesetz entwickeln. Vielmehr ist jede wirkliche Naturgestalt eine Anpassung ihrer inneren Gesetzlichkeit an die äußeren Bedingungen, unter denen sie sich entfalten muß. Die äußeren Bedingungen modifizieren die reine Idee und machen aus ihr einen besonderen Fall. Die Kunst aber, die dieser äußeren Bedingtheit überhoben bzw. unter Bedingungen ganz anderer Art steht, hat die Möglichkeit, die Formideen der Natur zum Schein so zu verwirklichen, wie es der Natur bei ihren Bildungen gleichsam „vorschwebt“. Die Kunst ist also nicht, wie der Sturm und Drang sie fühlte, weniger, sondern *mehr als die Natur*. Sie ist eine Schöpfung höherer Art, die darum tiefer in die Natur hineinblicken läßt als die wirkliche Natur. Sie erst *offenbart* die Natur nach ihrem tieferen Wesen. Aber sie tut es nur dann, wenn sie über die Wirklichkeit der Natur hinaus oder auch hinter die Wirklichkeit zurückgeht und nicht *nach* der Natur, sondern aus *dem Geiste* der Natur heraus schafft. Also kommt es für jeden Künstler darauf an, diesen Geist zu erfassen, und wichtiger, seinen Bildungstrieb mit ihm zu durchdringen. Es bedeutet das negativ, sich seiner Individualität ganz zu entäußern und ganz „gesetzlich“, ganz Medium der Gesetzlichkeit zu werden.

Scheint damit der Künstler ganz und gar zu einem „Diener des Erdgeistes“, zum ausführenden Organ der Natur zugleich erhoben und herabgedrückt zu sein und dadurch dasjenige verloren zu haben, was ihm in der Kunstgesinnung von Sturm und Drang erst eben verliehen worden war, nämlich die schöpferische Freiheit, so kommt es gerade an diesem Punkte darauf an, zu begreifen, daß in der klassischen Kunst die schöpferische Freiheit nur eine höhere Form bekommt. Der Künstler nämlich, der sich durch vollkommene Hingabe an den Geist der Natur vollkommen mit ihm durchdrungen hat, der ist dadurch nicht nur der Abhängigkeit von einem wirklichen Modell überhoben, sondern hat zugleich eine Freiheit höherer Art gewonnen, die Freiheit nämlich, *aus dem Geiste der Natur vollkommen frei zu bilden*. Denn das ist ja das Wesen des Naturgesetzes Goethescher Prägung, daß es unendliche Variationsmöglichkeiten enthält und daß man nach

diesem Gesetze, wenn man es einmal erfaßt hat, auch Bildungen hervorzubringen vermag, die die Natur noch nicht verwirklicht hat, die aber trotzdem vollkommen „natürlich“ sind. So hat Goethe einmal davon gesprochen, daß er endlich den Schlüssel der gesamten Pflanzenbildung entdeckt zu haben glaube, so daß er jetzt die Fähigkeit besitze, Pflanzen zu „erfinden“, die es gar nicht gäbe, die aber dennoch müßten existieren können. Diese Fähigkeit, im Sinn und aus dem Geiste des Gesetzes zu *erfinden*, die ist es, welche Goethe meint, wenn er in dem Sonett „Natur und Kunst“ davon spricht, daß nur das Gesetz uns Freiheit geben könne. Es ist *die gesetzmäßig gewordene Phantasie*. Diese Freiheit ist etwas anderes als die Willkür des Subjekts, sie ist vielmehr die Willkür des Gesetzes, das eben bei Goethe so gedacht ist, daß der schöpferischen Freiheit des Lebens immer noch ein unendlicher Spielraum bleibt.

Und doch ist damit das Recht und die Macht der künstlerischen Freiheit noch nicht ganz umschrieben und in ihrer letzten Auswirkung noch nicht ganz erfaßt. Denn wenn es bei der geschilderten Sachlage so scheint, als ob die schöpferische Freiheit schließlich doch nur auf Variierung vorhandener Gesetzmäßigkeit eingeschränkt bleibe, so muß man sich daran erinnern, daß die Naturgesetzmäßigkeit selbst bei Goethe nichts Starres ist, sondern den Charakter eines idealen Strebens hat. Die Natur steht unter dem Gesetze der Steigerung, und das gerade ist ihr allgemeinstes Gesetz. Sie hat nicht nur nacheinander immer höhere Naturformen hervorgebracht – Pflanzen, Tier, Mensch usw. –, sondern hat auch die Tendenz, sich innerhalb der Gattung immer weiter zu vervollkommen und gleichsam über jede Art hinauszukommen. Der Künstler aber, der sich ganz mit dem Geiste der Natur durchdrungen hat, wird gerade auch diesen Trieb der Steigerung in sich mächtig fühlen und auf jede Weise suchen, über die Natur, d.h. auch über ihre jeweils erreichte *Gesetzesstufe* hinauszukommen. Er wird sich nicht darauf beschränken, das schlechtweg *Normale* darzustellen, sondern das *Ideale* hervorzubringen, eben das höhere Ziel der Natur, das sie selbst nur dunkel ahnt. Hier erhält die schöpferische Phantasie erst ihre wahre Freiheit und ihre höchste Würde. Aus dem Geiste der Natur heraus erhebt sie sich zu *Visionen*, mit denen sie dem Bildungstribe der Natur gleichsam vorausseilt. Gerade weil der Künstler vom Geiste der Natur durchdrungen ist, vermag er sich über die bloße Stufe der Natur zu erheben und, wie die griechische Plastik etwa, aus Menschen – Götterbilder zu erschaffen. Hatte die schöpferische Freiheit des Künstlers im Sturm und Drang gleichsam die Dimensionen der Breite, so bekommt sie in der Klassik die Dimensionen der Höhe. Dieser Zug in die Höhe ist etwas, was bei der Darstellung des klassischen Kunstidealismus neben seinem Zuge zum Allgemeinen allzu leicht übersehen wird. Aber man höre nur, wie Goethe im „Winckelmann“ den letzten Sinn der Kunst erläutert. „Das letzte Produkt der sich immer stei-

gernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, *weil ihren Ideen gar viele Bedingungen widerstreben*, und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommenen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen eine Dauer zu geben. Denn genau genommen kann man sagen, es sei nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön sei. Dagegen tritt nun die Kunst ein: denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, *die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat*. Dazu *steigert* er sich, indem er *sich* mit allen Vollkommenheiten und Tugenden *durchdringt*, Wahl, Ordnung, Harmonie und Bedeutung aufruft und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, es bringt die höchste hervor: denn indem es aus den gesamten Kräften sich geistig entwickelt, so nimmt es alles Herrliche, Verehrungs- und Liebenswürdige in sich auf und erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, *den Menschen über sich selbst*, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und *vergöttert* ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und Künftige begriffen ist“ (34, 17f.).

Es wird demjenigen, der den bisherigen Ausführungen mit Aufmerksamkeit gefolgt ist, nicht entgangen sein, daß Goethes Kunstanschauung auf ihrem Wege über die Naturphilosophie eine eigentümliche innere *Entwicklung* zeigt, die darin besteht, daß sie auf höherer Stufe dasjenige wiederfindet, was sie zunächst mit vollem Bewußtsein preiszugeben scheint. Ihre Richtung geht auf Vergesetzlichung der Kunst, aber sie kommt auf diesem Wege zu ihrer höheren Befreiung. Das Gesetz ist ihr erstes klassisches Ideal, aber aus dem Gesetze wächst ihr in höherer Form die Freiheit zu. Allein diese Entwicklung ist mit dem Gesagten noch nicht abgeschlossen, und sie vollzieht sich genau wie in dem Verhältnis zwischen Gesetz und Freiheit auch in der anderen Antinomie, dem Gegensatz zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen. Wenn man sich dessen erinnert, was im ersten Buche (vgl. S. 55–59) über das letzte Wesen des Lebens ausgeführt worden ist, wie es in Goethes Metamorphosen-Lehre zum Ausdruck kommt, dann weiß man, daß auch die klassische Naturphilosophie keineswegs so ausschließlich auf der Betonung des Typus, des allgemeinen Gesetzes beruht, wie das zunächst den Anschein hat. Vielmehr besteht ihre Grundeinsicht darin, *daß Gesetzmäßigkeit und Freiheit im Leben untrennbar zusammengehören* und daß eines nur Sinn durch das andere bekommt. Seinem letzten Wesen nach ist das Leben „bewegliche Ordnung“, nicht Regel, sondern das Spiel mit der Regel, nicht sklavische, sondern freie Befolgung des Gesetzes. Die Natur, auch wenn sie sich eine

Regel setzt, bindet sich doch nicht daran, sondern bewahrt sich auch ihrer eigenen Regel gegenüber jene schöpferische Freiheit, die so gut wie der Ordnungssinn ein Grundzug ihres Lebens ist. Wenn also die Kunst das wahre Wesen des Lebens offenbaren soll, so kann auch sie dies nur durch gleichmäßige Berücksichtigung beider Momente. Auch sie darf sich nicht auf die einseitige Hervorhebung des Gesetzmäßigen, des Typischen, der Regel beschränken, sondern muß *das Gefühl für die ewige Ordnung mit dem Gefühl für die ewige Freiheit des Lebens verbinden, die in allem Individuellen und Eigenwilligen zum Ausdruck kommt*. Auf der Höhe ihrer naturphilosophischen Einsicht muß die klassische Kunstanschauung darum eine *Rückwendung zum Individuellen* vollziehen, und ihre umfassendste Idee muß daher die Idee eines Ausgleichs zwischen den beiden Prinzipien sein, denen sie sich im Laufe ihrer Entwicklung einseitig nacheinander hingegeben hatte. Wir wissen: Diese Idee des Ausgleichs ist nichts anderes als die Idee der *Schönheit*, die naturphilosophisch identisch ist mit der Idee des Lebens. Denn die wahre Natur des Lebens ist selbst ein Ausgleich der großen Spannung zwischen Gesetz und Freiheit – oder von innen gesehen die metaphysische Einheit beider. So müssen wir also an dieser Stelle gleich begreifen: Die klassische Schönheitsidee ist nicht nur nicht identisch mit dem Begriffe der Idealität, des Typischen, des Gesetzmäßigen usw., sondern umgekehrt die Einschränkung dieser Begriffe durch die entgegengesetzten Prinzipien. Schönheit ist – was überall nur in Paradoxien auszudrücken ist – das „besondere Allgemeine“, die „freie Gesetzlichkeit“, die „unregelmäßige Regelmäßigkeit“, der „individuelle Typus“ usw. *Schönheit ist Einheit der Gegensätze*, Ganzheit des Lebens, Gleichgewicht der Kräfte. Sie bezeichnet auch das Gleichgewicht zwischen Natur und Kunst. Denn wahre Kunst ist nach der Anschauung der Klassik eine solche, von der wir gleichmäßig den Eindruck der Kunst wie der Natur bekommen. Fassen wir nunmehr das ganze Ergebnis dieser Entwicklung zusammen, dieser Entwicklung, die zugleich eine historische von Sturm und Drang zur Hochklassik wie eine systematische der vollendeten Kunstanschauung ist, so ist sie durch die folgenden vier Begriffe völlig umschrieben: *Freiheit, Gesetz, gesetzmäßige Freiheit, freie Gesetzlichkeit*.



Das Dokument, in dem die Wandlung von Goethes Kunstanschauung zum erstenmal nach Ausdruck ringt, ist der kleine 1789 in Wielands „Merkur“ erschienene Aufsatz „*Einfache Nachahmung, Manier und Stil*“. Es ist Goethes Absage an den Naturalismus und Subjektivismus seiner jugendlichen Kunstgesinnung und die Ansage einer höheren Kunst, die auf einer tieferen Einsicht in das *Wesen* der Natur beruht. Es ist freilich ein Dokument von fast beklemmender

Schlichtheit und Naivität des Ausdrucks und enthüllt daher seine grundsätzliche Bedeutung nur durch den Vergleich mit den analogen Begriffen der Sturm-und-Drang-Ästhetik. Aber gerade der Grundbegriff der Sturm-und-Drang-Ästhetik, ihr Naturalismus, ist in der „einfachen Nachahmung der Natur“, wie Goethe sie hier beschreibt, kaum noch zu erkennen. Wird er doch an der pedantischsten Stillebenmalerei exemplifiziert. Und man muß schon den Begriff der Nachahmung in jenem höheren Sinne verstehen, in dem Goethe selbst ihn in seinem Bericht über Moritzens Schrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ erläutert, um dem Geiste von Goethes Jugendsichtung auch nur nahezukommen. „Nachahmen, im edlen moralischen Sinn, wird mit den Begriffen von Nachstreben und Wetteifern fast gleichbedeutend“ gebraucht, heißt es da. Weder ein Tor noch ein Schauspieler, sondern nur ein Weiser vermöge den Sokrates nachzuahmen. Freilich, da Goethe in seinem Aufsatz von bildender Kunst spricht und zudem die Kleinmalerei holländischer Blumenstücke vor Augen hat, so ist das Bild, das er von der einfachen Nachahmung der Natur entwirft, auch nur ein sehr, sehr eingeschränktes und gibt keinen Begriff von den ungeheuren Möglichkeiten selbst dieser Stufe der Kunst, auf der doch nach Meinung des jungen Goethe selbst Shakespeare steht. Ihre allgemeinste Wirkung ist jedenfalls „Wahrheit“, aber eben nicht in jenem tieferen Sinne der Gesetzmäßigkeit, sondern in dem ganz naiven Sinn von „Naturtreue“, Solche Kunst ist ein Porträt der Natur. Aber wie Goethe bemerkt: „Ein solcher Künstler würde immer ein schätzenswerter Künstler sein.“ Eine Ansicht, die er freilich später wesentlich einschränkt, indem er einmal ausführt, daß der Menschheit nicht eben sehr damit gedient sei, wenn sie auf der Leinwand nichts anderes als eine zweite Ausführung, eine Kopie des schon in der Natur einmal Vorhandenen besitzt. „Denn wir haben nun allenfalls nur zwei Bellos für einen“ (33, 176). Nun ist es Goethe freilich in dem besagten Aufsatz keineswegs um eine gründliche *Beschreibung* des naturalistischen Kunstprinzips zu tun, sondern wesentlich um die Feststellung, daß man die einfache Nachahmung der Natur nur als die unterste Stufe der Kunst betrachten könne, und zwar aus keinem anderen Grunde, als weil es offenbar noch höhere Stufen gibt. Und eben darauf hinzuweisen ist der einfache Sinn dieser schlichten Ausführungen.

Die nächste Stufe der Kunst nennt Goethe nun „Manier“. Sie entsteht, wenn der Künstler sich nicht mehr unmittelbar an die Natur hält, sondern, nachdem er dies eine Zeitlang treu getan, allmählich dazu übergeht, aus dem Gedächtnis und mit der Phantasie zu schaffen und dadurch seinem persönlichen Geschmacke einen größeren Spielraum zu geben. Die Manier beruht demnach auf einem freieren Verhältnis des Künstlers zur Natur. Zwischen die wirkliche Natur und die Kunst schiebt sich hier vor allen Dingen die „Technik“ des Künstlers, ein Begriff,

der uns freilich zum Bewußtsein bringt, daß die Übertragung der Natur in die Sphäre der Kunst *immer* eine besondere „Technik“ zur Voraussetzung hat, z. B. die Technik, die Gegenstände, die uns in der Natur dreidimensional gegeben sind, auf der Leinwand nur zweidimensional darzustellen. Bei diesem Umsetzungsvorgang aber bildet sich jeder Künstler seine eigene Technik aus. Und die *Abschrift*, die er von der Natur macht, bekommt dadurch notwendigerweise immer zugleich den Charakter einer bestimmten „*Handschrift*“. Die Verselbständigung und gewohnheitsmäßige Verfestigung solcher Handschrift ist Manier. Ein Kunstwerk, das Manier zeigt – und grundsätzlich zeigt sie jedes –, drückt vor allen Dingen den Geist des Künstlers aus, *die künstlerische Individualität*, hinter der der Eindruck des Gegenstandes mehr oder weniger zurücktritt. Wenn die Kunst zwar grundsätzlich eine Verbindung von Subjekt und Objekt ist, so hat sie darum doch die Möglichkeit, sowohl das Subjekt wie das Objekt für den Eindruck stärker hervortreten zu lassen. Die objektive Wiedergabe der Natur nennt Goethe einfache Nachahmung, ihre subjektive Wiedergabe Manier. Allein wenn es den Anschein macht, als ob Goethe Nachahmung und Manier als zwei verschiedene Entwicklungsstufen der Kunst betrachte, so muß man sich daran erinnern, daß das, was er in diesem Aufsatz als Manier bezeichnet, weitgehend mit demjenigen identisch ist, was er ehemals in seinem Aufsatz über deutsche Baukunst als „charakteristische Kunst“ bezeichnet hatte. Denn dort hieß es unter Fortführung der Gedanken über den Bildungstrieb, aus dem alle Kunst entspringt: „...und so modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen, gräßlichen Gestalten, hohen Farben seine Kokos, seine Federn und seinen Körper. Und laßt diese Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis (Proportion) zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum *charakteristischen Ganzen*“ (33, 10f.). Das heißt: Trotzdem diese Kunst der Naturvölker weder in unserem Sinne schön noch im objektiven Sinne wahr ist, so ist sie doch Kunst deshalb, weil sie der Ausdruck einer charakteristischen Individualität ist, weil sie – „Manier“ hat. Freilich besteht ein feiner Unterschied zwischen dem Begriff der charakteristischen Kunst und der Manier. Diese nämlich stellt etwas gewohnheitsmäßig Verfestigtes dar, während die charakteristische Kunst vor allem einmaliger, unmittelbarer Ausdruck des Subjekts ist oder zum wenigsten sein kann. Doch ist dieser Unterschied, wie man sieht, keineswegs prinzipiell; wie denn Goethe selbst in seinem Aufsatz ausführt, daß auch Naturnachahmung und Manier ineinander übergehen. Das aber heißt, daß die Sturm-und-Drang-Kunst ebensowohl als einfache Nachahmung der Natur wie als Manier bezeichnet werden kann, je nach dem Gesichtspunkte, unter welchem man sie ins Auge faßt. Und es stimmt das auch damit durchaus überein, daß wir von ihr sehr häufig nicht den Eindruck der einfachen Nachahmung der Natur, sondern gerade der Manieriertheit haben.

Und doch, so sehr einfache Nachahmung und Manier zusammengehören und eine Stufe der Kunst zu repräsentieren scheinen, so kann doch die Manier auch als Mittelglied zwischen der einfachen Nachahmung und dem Stil betrachtet werden. So sagt Goethe selbst. Denn was ist nun der einfachen Nachahmung gegenüber „*Stil*“? Das erklärt Goethe zunächst psychologisch. Er beruht, sagt er, „auf den tiefsten Grundfesten der *Erkenntnis*“. Wir setzen hinzu: wie die Nachahmung auf der treuen Beobachtung, die Manier aber auf dem persönlichen Geschmack. Diesen Begriff der Erkenntnis erläutert Goethe freilich auf eine fast erschreckend primitive Weise, indem er meint, daß z. B. ein Blumenmaler „desto größer und entschiedener werden müsse, wenn er zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker sei“ (33, 58). Ein solcher Künstler, sagt er etwas weiter, würde uns nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich „in Verwunderung setzen und belehren“! Das klingt modernen Ohren freilich einigermaßen fatal. Und nur wer dabei an Goethes Naturphilosophie denkt, kann überhaupt den tieferen Sinn begreifen, der hinter diesen schlichten Worten steckt. Der Stil ruht, wie Goethe weniger mißverständlich sagt, „auf dem *Wesen der Dinge*“. Aber wir gelangen zum Wesen der Dinge nur durch Erkenntnis, worunter wir freilich nicht nur die spezifisch wissenschaftliche, sondern jede Form der Erkenntnis, insbesondere auch die Intuition verstehen müssen. Es zeigt diese Stelle mit aller Deutlichkeit, wie eng Goethes Kunst- und Naturphilosophie zusammengehören. Kunst ist eine Bemühung um die Natur. Mit einfacher Beobachtung und Nachbildung des Beobachteten fängt sie an. Aber „je treuer, sorgfältiger, reiner sie zu Werke gehet, je ruhiger sie das, was sie erblickt, empfindet, je gelassener sie es nachahmt, je mehr sie sich dabei zu *denken* gewöhnt, d. h., je mehr sie das Ähnliche zu vergleichen, das Unähnliche voneinander abzusondern und einzelne Gegenstände unter allgemeine Begriffe zu ordnen lernt, desto würdiger wird sie sich machen, die Schwelle des Heiligtums selbst zu betreten“ (33, 58f). Und hier ist es nun, wo Goethe selbst darauf hinweist, daß die Manier die Überleitung zu einer stilvollen Darstellung der Natur bildet. Denn wenn die Manier auch nicht selbst schon Stil ist, weil sie nicht auf objektiver Erkenntnis, sondern auf persönlichem Geschmack beruht, so ist sie doch auch bereits eine *freie* Wiedergabe der Natur, einer Wiedergeburt der Natur aus dem Geiste des Menschen. Und was den Stil von der Manier unterscheidet ist bloß, daß der Geist der Darstellung nun nicht mehr der Geist des *darstellenden Subjekts*, sondern des *dargestellten Objektes* ist. Die Manier ist ein *persönliches* Verfahren, der Stil aber ein *unpersönliches*, obwohl beide zum Unterschiede von der einfachen Nachahmung *subjektive* Wiedergaben der Natur sind. Der Künstler, der Stil hat, hat seinen Bildungstrieb mit dem *Gesetze der Natur*

durchdrungen; der Künstler, der nur Manier hat, lediglich mit *der Gewohnheit einer bestimmten Technik der Wiedergabe*. Und doch liegt auch die Manier auf dem Wege zum Stil. Denn eine bestimmte Technik der Wiedergabe entsteht vor allem aus einem Gefühl für das Charakteristische eines Naturgegenstandes, wobei dieses Wort nun nicht mehr das Individuelle und Besondere bezeichnen soll, sondern umgekehrt den typischen Umriß, die große Linie: das *äußerlich* Wesenhafte. Davon unterschieden ist der Stil dann bloß noch dadurch, daß er nicht bloß das *äußerlich* Charakteristische (Goethe sagt: das Auffallende, das Blendende), sondern das *innerlich* Wesenhafte, das im tieferen Sinne Gesetzmäßige zur Darstellung bringt. Den Stil bezeichnet Goethe als die höchste Stufe der Kunst. Mit ihm ist die Kunst hinausgewachsen ebenso sehr über die einfache Nachahmung des treu Beobachteten wie über die bloß persönliche Technik. Er ist zwar eine ganz subjektive Wiedergabe der Natur, die den Geist eines tiefen Künstlers zur Voraussetzung hat, aber diese Subjektivität ist in Wahrheit – objektiv, ihr Geist ist an der Gesetzlichkeit des Objekts gebildet und hat sich diese Gesetzlichkeit gewissermaßen „ein-gebildet“. Dieser Begriff des Stils ist der Grundbegriff der klassischen Kunstanschauung. Aber er ist, wie wir uns überzeugen werden, nur der *Grund*-begriff, keineswegs ihr höchster.



Von diesem neugewonnenen Standpunkte aus kämpft Goethe nun im folgenden Jahrzehnt, vor allem in seiner Kunstzeitschrift „Die Propyläen“, einerseits *gegen jede Form des Naturalismus* in der Kunst und damit gegen die Kunstgesinnung seiner eigenen Jugend, andererseits *für die Idee einer idealistischen Kunst*, die dem Künstler eine grundsätzlich andere Aufgabe als die bloße Naturnachahmung stellt. Wie schwer es auch sein möge, diese höhere Aufgabe der Kunst genau zu bezeichnen, das ist für Goethe seit seiner Rückkehr aus Italien ausgemachte Sache, daß Kunst etwas anderes als eine einfache Porträtierung der Natur ist. „Daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden und daß der Künstler keineswegs streben sollte noch dürfe, daß sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine“, das ist, was das kleine Gespräch „*Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*“ (1797) an einfachen Beispielen einzuschärfen sucht. Nur derjenige, der noch auf der untersten Stufe künstlerischer Bildung stehe, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk betrachten; und die Vögel, die nach der bekannten Anekdote die Kirschen auf dem Bilde des Apelles zu fressen versuchten, hätten keineswegs schon die Güte des Bildes, sondern nur bewiesen, daß sie selber echte Sperlinge waren. *Die Einleitung in die Propyläen* variiert aufs neue dieses Thema, daß sich der Künstler zwar immer an die Natur halten und

sie studieren, sie nachbilden und etwas, das ihren Erscheinungen *ähnlich* ist, hervorbringen solle, daß aber nichtsdestoweniger die Natur von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt und alles, was wir um uns her gewahr werden, für den Künstler nur *roher Stoff* sei. Zur schärfsten Formulierung dieses Standpunktes aber kommt es in Goethes Auseinandersetzung mit einem älteren Führer des künstlerischen Naturalismus, mit Diderot, dessen „Versuch über die Malerei“ Goethe übersetzt und mit kritischen Glossen begleitet hat. „Die Neigung aller seiner (Diderots) theoretischen Äußerungen geht dahin, Natur und Kunst zu konfundieren, Natur und Kunst völlig zu amalgamieren; unsere Sorge muß sein, beide in ihren Wirkungen getrennt darzustellen. Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden“ (33, 210). An keiner Stelle kommt aber auch deutlicher als hier zum Ausdruck, worin diese Auffassung begründet ist. „Die Natur“, sagt Goethe etwas vorher – und unter „Natur“ versteht er hier nicht die metaphysische, sondern die physische Natur – „arbeitet auf *Leben* und *Dasein*, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine.“ Sie wirkt nicht nur im Sinne ästhetischer Gestaltvollendung. Sie weiß nicht, muß man hier interpretieren, daß ihre Gestalten auch die innere Bestimmung haben, „schön“ zu sein. Man muß so interpretieren, denn unmittelbar darauf fährt Goethe fort, um auf die Gebrechlichkeit der Schönheit im Mechanismus des bloßen Lebensgetriebes hinzuweisen: „Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein *bestimmt* war, kann, durch irgendeinen Zufall, in *einem* Teile verletzt werden; sogleich leiden andere Teile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Teil wiederherzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwicklung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es sein *sollte*, sondern was es sein *kann*.“ Die natürlichen Gestalten, das ist Goethes Meinung, müssen vor allen Dingen *leben*. Ihre Form ist nicht nur durch ihre innere Formidee, sondern auch durch die Lebensnotwendigkeiten bedingt. Aber gerade das darzustellen, was der an die Lebensnotwendigkeiten gebundenen Natur unmöglich gemacht wird, die reine Form, die Idealgestalt: das ist die Aufgabe der Kunst. In ihr erscheint die vom Zwange der Lebensbedingungen befreite reine Formintention der Natur. Nur weil die Gestalten der Kunst nicht zu leben brauchen, können sie dasjenige verwirklichen, was in der Natur nie ganz zur Darstellung gelangen kann, die zuerst einmal dafür sorgen muß, das Leben ihrer Geschöpfe zu erhalten. Diese Vorstellung der Goetheschen Kunstlehre kommt am klarsten da zum Ausdruck, wo aus ihr die

extremste Folgerung gezogen wird. Weil Kunstwerke nämlich nicht zu leben brauchen, darum dürfen sie auch von manchem absehen, was die reine Formenschönheit stört. Etwas anderes ist ein Fuß, der wirklich gehen muß, etwas anderes die reine Form des Fußes. „Doch dieses merke (sagt Goethe einem Vorwitzigen, der die Natur mit dem Fuße der Mediceischen Venus gleichsam versuchen möchte), so gewiß es ein Fuß ist, der einem schönen, zarten, schamhaften Weibe in der Blüte ihrer Jugend gehört, der Fuß ist von Marmor, er verlangt nicht zu gehen, und so ist der Körper auch, er verlangt nicht zu leben. Hatte dieser Künstler etwa die törige Forderung, seinen Fuß neben einen organischen zu stellen?, dann verdient er die Demütigung, die du ihm zudenkst. Aber du hast ihn nicht gekannt, oder ihn mißverstanden: kein echter Künstler verlangt sein Werk neben ein Naturprodukt oder gar an dessen Stelle zu setzen; der es täte, wäre wie ein Mittelgeschöpf aus dem Reiche der Kunst zu verstoßen und im Reiche der Natur nicht aufzunehmen“ (33, 216f.). Deshalb aber ist es der Kunst, die überall über die Natur hinauszugehen berufen ist, auch erlaubt, darzustellen, was die Natur überhaupt nicht hervorzubringen imstande ist, ja was vom Standpunkte des natürlichen *Lebens* geradezu widersinnig erscheint: „So wie die Kunst Centauren erschafft, so kann sie uns auch jungfräuliche Mütter vorlügen; ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja, in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wußten“ (33, 221). Mit einem Worte: Der Künstler (und wieviel mehr noch der Dichter als der Maler) ist an die „Wahrheit und Wahrscheinlichkeit“ im Sinne des Philisters, der die Kunst mit dem Maßstabe der Wirklichkeit mißt, nicht gebunden. Die äußeren Gesetze des Lebens haben in der Kunst keine Geltung.

*

Ihren Abschluß findet Goethes Kunsttheorie in einer ästhetischen Untersuchung in Briefen, denen eine leicht novellistische Einkleidung gegeben ist: „Der Sammler und die Seinigen“ (1799). Hier sind wir vor allem Zeuge eines Gespräches, das auf das deutlichste die Stufe von Goethes Kunsterkenntnis zeigt. Und es beweist, daß Idealität zwar die Grundlage seiner Kunstgesinnung ist, ihr höchster Begriff aber nicht Idealität, sondern *Schönheit*. Dabei tut es der Bedeutung des Gespräches keinen Abbruch, daß mit dem Wortführer, dem der Vortrag der entscheidenden Gedanken hier anvertraut ist, offenbar Schiller gemeint ist. Denn nicht nur waren Goethe und Schiller weitgehend einer Meinung, sondern ganz offenbar indentifiziert sich auch der Verfasser mit dem Wortführer des Gesprächs. Dessen Gedankengang hat einen vorwiegend psychologischen

Charakter. Denn man kommt darin überein, die Aufgabe wahrer Kunst aus den Forderungen abzuleiten, die das menschliche Gemüt an ein wahres Kunstwerk stellen muß. „Der Mensch“, heißt es da, „ist nicht bloß ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit vielfacher, innig verbundener Kräfte; und zu diesem Ganzen des Menschen muß das Kunstwerk reden, es muß dieser reichen Einheit, dieser einigen Mannigfaltigkeit in ihm entsprechen“ (33, 175). Der Wortführer, der auch der Philosoph genannt wird, schlägt nun vor, ein Kunstwerk gleichsam auf dem Wege zum Vollkommenen zu begleiten, auf dem es nacheinander die verschiedenen Stufen der Kunst durchläuft, die, wie wir bemerken werden, Goethes Kunstansichten selbst durchlaufen haben. Die unterste Stufe ist die einfache Nachahmung der Natur, z. B. eines einzelnen individuellen Naturgeschöpfes. Diese Stufe befriedigt das menschliche Gemüt nur wenig, da sie die schon vorhandene Naturgestalt nur verdoppelt. Die Kunst ist deshalb darüber hinausgeschritten und hat sich ein höheres Ziel gesteckt, in welchem wir nun sehr deutlich das erkennen, was Goethes frühere Abhandlung als „Stil“ bezeichnet hat, was aber jetzt das „Charakteristische“ genannt wird und was die Stufe darstellt, auf welcher einer der Mitunterredner, der Gast, die Kunst festgehalten sehen möchte. „Nehmen Sie an (erklärt der Philosoph), daß dieser Mann, den wir wegen seines Talentes nun schon einen Künstler nennen, sich hierbei nicht beruhigte, daß ihm seine Neigung zu eng, zu beschränkt vorkäme, daß er sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach Gattungen umtäte, dergestalt, daß zuletzt nicht mehr das Geschöpf, sondern der *Begriff* des Geschöpfes vor ihm stünde und er diesen endlich durch seine Kunst darzustellen versuchen möchte.“ Der Gast erwidert erfreut: „Bravo! Das würde mein Mann sein! Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen... und ich würde mich dabei beruhigen und nichts weiter fordern“ (33, 176f.). Der Philosoph indessen erklärt die Forderungen des menschlichen Gemüts auch auf dieser Stufe noch nicht für befriedigt. Er meint: „Durch jene Operation möchte allenfalls ein *Kanon* entstanden sein, musterhaft, wissenschaftlich schätzbar; aber nicht befriedigend fürs Gemüt.“ Denn was für Forderungen macht das Gemüt an ein Kunstwerk? „Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wißbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntnis nur geordnet und beruhigt werden; das Höhere, was in uns liegt, will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst verehrungswürdig fühlen.“ Hier wird ganz deutlich, daß die Kunst nicht bloß das naturgesetzlich Normale darzustellen hat – das hatte Goethe unter „Stil“ verstanden, sondern auch das *Ideale*, dasjenige, was der Mensch der Natur nicht absehen kann, sondern ihr vormachen muß, wenn es auch dem Geiste der Natur entsprechen soll. Wenn der Künstler z. B. auf den Zepher des Jupiter einen Adler setzen wolle, so genüge dazu nicht ein anatomisch

vollkommen normaler Adler, der Gattungsbegriff des Adlers; der Künstler müsse diesem vielmehr noch etwas „Göttliches“ geben, „das wir freilich nicht kennen würden, wenn es der Mensch nicht fühlte und selbst hervorbrächte“. Hier befindet sich die Kunst also auf dem Punkte, wo sie nach Aufnahme des Naturgesetzes in ihren Bildungstrieb der Natur gegenüber doch eine höhere, *schöpferische Freiheit* zurückerhält. Die Kunst ahmt auch nicht nur die Gesetze der Natur nach, sie geht im Geiste und gleichsam in der Richtung dieser Gesetze auch über das *Real-Normale* hinaus und schreibt der Natur ihre *ideal-normalen* Gesetze vor. „Ich sehe recht wohl (erwidert der Charakteristiker), Sie wollen den hohen Stil der griechischen Kunst bezeichnen, den ich aber auch nur insofern schätze, als er charakteristisch ist.“

Nun aber das Entscheidende: Auch diese Stufe freier Idealität soll noch nicht als die höchste gelten. „Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er verehrt, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird; allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren: der Gattungsbegriff ließ ihn kalt, das Ideal erhob ihn über sich selbst; nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt, wieder genießen, ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus ihm in diesem Zustande werden, wenn die *Schönheit* nicht einträte und das Rätsel glücklich löste! Sie gibt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und himmlischen Reiz darüber ausgießt, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen; es ist nun wieder eine Art *Individuum*, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können“ (33, 179). Erst auf der Stufe der Schönheit also erfüllt das Kunstwerk alle Forderungen, die das Gemüt seiner Natur nach stellen muß. Es erfüllt sie dadurch, daß es aus der Sphäre reiner Idealität, sowohl aus der Sphäre des Allgemeinen wie des Göttlichen, in eine *realere Sphäre* zurückkehrt und sich sowohl dem Individuellen wie dem Wirklichen aufs neue nähert – ohne freilich die früher erreichte Stufe damit aufzuheben. Das ist, was die Schönheit leistet. In ihr wird der Ausgleich zwischen den verschiedenen Anforderungen des Gemüts hergestellt, in ihr haben wir die Synthese von Idealität und Realität, Typus und Individuum, Gesetz und Freiheit, himmlischem Geist und irdischem Reiz. Sie bedeutet, allgemein gesprochen, also ein *Maßhalten in der Idealität*. Schönheit ist nicht nur nicht identisch mit dem Begriff der Idealität, sondern umgekehrt die notwendige Grenze aller Idealität. Wenn wir von hier auf den Gegensatz zwischen Kunst und Leben zurückblicken (vgl. S. 408 f.), dann ist Schönheit eine Idealität, die zwar nicht *wirkliches* Leben, aber doch den *Schein* des Lebens hat. Wie die Kunst nach Goethes Auffassung dem Leben, der

Natur, als ihrem natürlichen Grunde entsprungen ist, so muß sie auch wieder ins Leben zurückführen, obwohl sie sich, dem Wesen des Lebens selbst entsprechend, inzwischen über das Leben erhoben hat. Wie das Leben Form gewinnen muß, um Wert zu erhalten, so muß die Form leben, um wirklich wertvoll zu sein. So sehr das Leben von Natur aus über sich selbst hinausdrängt, so wenig darf es sich darüber verlieren. Denn allerdings, in einem letzten und tiefsten Sinn ist das Leben selbst der Wert aller Werte. Zwar ist die Kunst nicht an die in der *Wirklichkeit* geltenden Gesetze des Lebens gebunden, hat vielmehr die Aufgabe, zu höheren Gesetzen aufzusteigen und, wie Goethe in dem schönen Altersgedichte sagt, dem Leben „vorzufühlen“. Aber ins völlig Phantastische, Utopische, Willkürliche kann sie sich nicht verirren, ohne nicht zugleich alle Verbindung mit dem Leben und dadurch das Leben selber zu verlieren. Auch ihre Phantasie muß von Verantwortungsgefühl gegen das Leben getragen sein. Schönheit ist ein maßvoller Idealismus, eine vom Wesen des Lebens selbst gebändigte Idealität.

Die Stufen, die Goethe hier die Kunst im Geiste des Philosophen durchlaufen läßt, sind zugleich die Entwicklungsstufen der Kunstgeschichte, die uns als erster *Winckelmann* in seiner Kunstgeschichte des Altertums gezeigt hat. Nach ihm beginnt auch die griechische Kunstgeschichte als einfache Nachahmung der Natur, sie erhebt sich von da zum Kanon, weiter zur Idealität, erlebt aber ihre höchste Höhe auch erst in der Abmilderung der streng gesetzmäßigen Form durch die „*Grazie*“, die hier den Begriff der Schönheit vertritt. Auch für *Winckelmann*, sehen wir, besteht die letzte Vollendung der Kunst nicht in strenger, sondern in freier Idealität, in der ungezwungenen Durchführung eines zugrunde liegenden Gesetzes: nicht in der starren Regel, sondern in unregelmäßiger Regelmäßigkeit.

3

Die Idee der Schönheit hat in der klassischen Kunsttheorie eine eigentümliche Mittelstellung zwischen Gehalt und Gestalt. Sie bezieht sich einerseits auf den Kunstgegenstand, der als solcher bereits den Charakter der Schönheit zeigen kann, dann nämlich, wenn er zur selben Zeit den Eindruck des Allgemeinen wie des Besonderen, des Individuellen wie des Typischen macht. Sie bezieht sich aber auch auf die Kunstform bzw. auf das Prinzip, nach dem ein wahres Kunstwerk seinen Gegenstand gestaltet haben muß. Und sowohl für den Kunstgegenstand wie für die Form seiner Behandlung gilt das klassische Kunstideal der Schönheit. Aber *was heißt Schönheit als Prinzip der Kunstform?* Und wodurch unterscheidet sich die Kunstgesinnung der Klassik hinsichtlich ihres Formideals von derjenigen von Sturm und Drang? Diese Frage scheint freilich durch die vorausgegangenen

Ausführungen in weitgehendem Maße bereits beantwortet zu sein. Denn was sind einfache Nachahmung, Manier und Stil anderes als Formprinzipien, nach denen der immer gleichbleibende Gegenstand der Kunst, die Natur, unterschiedlich behandelt wird? Und man braucht das Ausgeführte nur etwas anders zu formulieren, um in der Tat auch die Formprinzipien der klassischen Kunst in der Hand zu haben. Trotzdem wird uns durch eine Erwägung des Formproblems erst zum Bewußtsein kommen, daß es sich dabei in der Tat um ein *Problem* handelt, um ein technisches Problem, dessen Auflösung gerade erst die künstlerische Eigenart der klassischen Kunst, eben das hervortreten läßt, was sich praktisch hinter der Idee der schönen Form verbirgt.

Es ist sehr leicht gesagt: die Kunst soll das Wesen der Natur, ihre Gesetzmäßigkeit, ihre Idee zur Darstellung bringen. Die Frage lautet vielmehr: *Wie macht sie das?* Und kann sie es überhaupt? Da es sich doch nach Goethes eigenen Worten um ein Gesetz handelt, von dem in der Wirklichkeit nur Ausnahmen vorhanden sind und das auch, wie wir hinzufügen müssen, in der Kunst nie völlig in die Erscheinung treten kann. Immer hat auch die Kunst nur die Möglichkeit etwas Besonderes, einen individuellen Gegenstand darzustellen, nicht das Gesetz selbst, sondern einen Fall des Gesetzes. Zugegeben, daß es eine Stufenleiter von Fällen gibt, in denen das Gesetz immer deutlicher in die Erscheinung tritt, daß also das Verhältnis zwischen dem Einzelnen und seinem Gesetze schwankt – *grundsätzlich* steht die klassische Kunst mit ihrer Forderung nach Darstellung des Gesetzlichen vor der gleichen praktischen Unmöglichkeit wie die Sturm- und Drang-Kunst mit ihrer Forderung nach vollkommenem Naturalismus.

Fand der Naturalismus seine Schranke an den beschränkten Möglichkeiten der Kunst zur Darstellung der wirklichen Natur, so hat der Idealismus seine Schranke an der notwendigen Beschränktheit jedes seiner Gegenstände, der immer irgendwie Natur und damit individuell sein muß, aber nie das Gesetz und den Typus selbst vor Augen bringen kann. Das ist das Formproblem der klassischen Kunst: Auf welche Weise ist es möglich, das Allgemeine, das Gesetz, das Ideale anschaulich zu machen, da sie doch tatsächlich wie jede Kunst nur etwas Besonderes, einen einzelnen Fall, etwas Natürliches darzustellen vermag. Die Antwort ist zunächst die umgekehrte wie für den Naturalismus. Wenn dieser sein ganzes Bestreben darauf richtete, den Gegenstand natürlich darzustellen, ihm soviel wie möglich den Schein des Natürlichen, Individuellen, Wirklichen zu geben, die Kunst zu vernatürlichen, so ist es das Bestreben des künstlerischen Idealismus, seinen Gegenstand soviel wie möglich der Idee anzunähern, ihn so zu gestalten, daß wir, wenn wir schon die Idee, das Gesetz nicht mit *leiblichen* Augen, es doch gleichwohl mit *geistigen* Augen zu erschauen vermögen, mit anderen Worten ihn zu „idealisieren“. Idealisieren aber heißt: die Idee schaubar

machen und also, da sinnlich anschaubar nur ein konkreter Gegenstand ist, sie in einem konkreten Gegenstande anschaubar zu machen. Wir müssen damit gleichsam einen realen von einem idealen Kunstgegenstande unterscheiden bzw. die reale Form von ihrem idealen Gegenstande, wobei eben irreführenderweise die *Form* der Idee ein realer *Gegenstand* ist, an dem der ideale Gegenstand Form, d.h. Gestalt gewinnt. Der ideale Kunstgegenstand, der *eigentliche* Gegenstand der Kunst, ist das Gesetz, der reale Kunstgegenstand aber ist ein besonderer Fall, an dem das Gesetz zur Anschauung gebracht werden kann. Das, was uns die klassische Kunst wirklich zeigt, hat mithin den Charakter eines *Symbols*. Das der klassischen Kunst aufgegebene Formproblem, der Widerstreit zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, ist nur zu lösen durch die Form des Symbols. Der wahre Gegenstand der Kunst ist also ein symbolischer Fall.

Schönheit ist Wahrheit in faßlicher Form. Das ist die sehr allgemeine Erklärung, mit der Goethe sich in den 80er Jahren die Idee der Schönheit selber faßlich macht. In der philosophischen Studie von 1784 unterscheidet er zwischen Wahrheit und Schönheit folgendermaßen: Wahr nennt er den Eindruck, den wir von dem *vollständigen* Dasein eines Gegenstandes haben. Ist aber „dieses Dasein auf solche Weise beschränkt, daß wir es *leicht fassen* können und in einem solchen Verhältnis zu unserer Natur stehet, daß wir es *gern* ergreifen mögen, nennen wir den Gegenstand schön“. Schön sind also die Gegenstände, die unsere Natur leicht und gern auffaßt, weil sie ihrer Endlichkeit gemäß sind. Da die Wahrheit letzten Grundes unendlich ist, unsere Fassungskraft also übersteigt, so können wir die Schönheit auch als einen farbigen Abglanz der Wahrheit in einem faßlichen Gegenstande, d.h. in leicht faßlicher Form bezeichnen. „Das Schöne ist ein Urphänomen (sagt Goethe 40 Jahre später zu Eckermann), das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und verschiedenartig ist als die Natur selber“ (18. 4. 1827). Das ist keine neue, sondern eine sehr alte Anschauungsweise. Und man braucht sich dafür nur an Gellert zu erinnern, der die Kunst auch als eine Kunst definiert hat, „dem, der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“. Oder an Schiller, nach dem wir nur durch das Morgentor des Schönen in der Erkenntnis Land gedungen sind. Aber dieser Gedanke findet noch einmal eine originelle Wiederbelebung in der Ästhetik K. Ph. Moritz', Goethes römischem Freunde, die auch auf dem Gedanken beruht, daß das Schöne der Abglanz der unendlichen Harmonie der Welt in einem endlichen Gegenstande sei. Hier ist es zwar nicht ausgesprochenermaßen die Wahrheit, die faßlich gemacht wird – wie denn ja auch in Goethes Äußerungen Wahrheit und Schönheit durcheinanderspielen –, obgleich die Harmonie der

Welt so gut wie jede andere metaphysische Erkenntnis eine „Wahrheit“ ist. Auf jeden Fall aber handelt es sich im Phänomen des Schönen um eine Faßlichmachung des sonst Unfaßlichen.

In dem Kunstbegriff des symbolischen Falles liegt nun eine doppelte und entgegengesetzte Forderung an den Künstler. Er soll einerseits etwas durchaus Sinnliches, Individuelles, Besonderes ergreifen und darstellen, aber der besondere Fall soll ihm nur zur Darstellung einer allgemeinen Gesetzlichkeit, einer geistigen Idee dienen. Beide Forderungen sind gleich wichtig, und der Verstoß gegen jede der beiden hat eine künstlerische Unvollkommenheit zur Folge: ideenlosen Naturalismus oder naturlosen Idealismus. Schiller schreibt am 14.9.1797 in einem Briefe an Goethe: „Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch. Oder will und muß er, durch seine Natur genötigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Wortes, realistisch und, wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein.“ Allein der Künstler scheint theoretisch auch zwei verschiedene Möglichkeiten zu haben, ein symbolisches Kunstwerk zustande zu bringen, und darüber heißt es in den „Maximen und Reflexionen“: „Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“ Goethe betrachtet also die beiden Möglichkeiten keineswegs als gleichwertig, sondern sieht den wahren künstlerischen Vorgang in der Verallgemeinerung eines ursprünglich gegebenen besonderen Falles. Der Ausgangspunkt wahrer Kunst ist nicht die Konzeption einer *Idee*, sondern, womit nun der wichtigste Begriff der Goetheschen Kunstlehre endlich hervortritt, eines *Motives*. Ein künstlerisches Motiv ist ein konkreter, individueller Gegenstand, ein besonderer Fall; aber es ist ein Fall, der symbolische Kraft besitzt und für tausend Fälle gelten kann, ja ein allgemeines Gesetz repräsentiert. Es ist, wie Goethe mit Vorliebe zu sagen pflegte, ein „bedeutender“ oder auch ein „prägnanter“ Fall, ein Fall, der über sich selbst hinaus etwas Allgemeineres „bedeutet“. Einen bedeutenden Fall in diesem Sinne nennt er z. B. auf dem Gebiete der Malerei die Madonna mit dem Kinde oder überhaupt Mutter und Kind. Hier haben wir „die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine

repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“.

Die glückliche Findung und Erfindung eines fruchtbaren Motivs ist deshalb das letzte Geheimnis aller großen Kunst. Und Goethe ist in seinem Leben nicht müde geworden, auf die ausschlaggebende Wichtigkeit eines wirklich guten Motivs für den Wert eines Kunstwerks hinzuweisen. Freilich: *grundsätzlich*, könnte man sagen, gibt es keinen Gegenstand der wirklichen Welt, der nicht in irgendeinem Sinne die Möglichkeit böte, zum Motiv zu werden. Und Goethe sagt deshalb einmal zu Eckermann: „Unsere deutschen Ästhetiker reden zwar viel von poetischen und unpoetischen Gegenständen, und sie mögen auch in gewisser Hinsicht nicht ganz unrecht haben; allein im Grunde bleibt *kein* realer Gegenstand unpoetisch, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen weiß.“ Zum mindesten gilt doch dies: daß jeder Künstler seinen besonderen Motivkreis hat, nämlich einen Kreis von Gegenständen, die seiner Ideenwelt entgegenkommen und im besonderen Maße geeignet sind, die ihm naheliegenden Ideen auszudrücken. Und wenn schon, an sich betrachtet, kein realer Gegenstand poetisch unmöglich ist, so haben für den einzelnen Künstler doch tatsächlich nur einzelne Gegenstände künstlerische Fruchtbarkeit. Für den einzelnen Künstler ist deshalb die richtige Wahl des Gegenstandes, die glückliche Auffindung oder Erfindung eines ihm gemäßen Motivs das Wichtigste. – Hat er dies aber gefunden, so besteht seine Aufgabe nunmehr darin, *aus dem Motiv das Kunstwerk zu entwickeln* und „das Einzelne zur allgemeinen Weihe aufzurufen“. Diesen Vorgang insbesondere kann man die Idealisierung des Stoffes nennen, und wir verstehen darunter die Technik, durch Fortlassen der ideenfremden Züge und eine Verstärkung der idee-eigenen Züge, durch Parallelen und Kontraste, und wie die Kunstmittel alle heißen mögen, die Idee selbst soweit wie möglich hervortreten zu lassen.

Hier aber sind wir abermals an dem für die klassische Kunstanschauung entscheidenden Punkte. Nicht nämlich besteht die Aufgabe des wahren Künstlers in einer immer weiterschreitenden Idealisierung des Stoffes, die notwendig zu einer Überstilisierung, d.h. zu einer Kunstform führen müßte, in welcher alles individuelle Leben, alle Natur ausgelöscht sein würde, sondern hier setzt eben wie überall *die Forderung der Schönheit* ein, die auch an dieser Stelle nichts anderes als den Ausgleich zwischen den entgegengesetzten Forderungen nach Realität auf der einen und nach Idealität auf der anderen Seite bedeutet. Schönheit der künstlerischen Form entsteht durch ein Maßhalten auch in der stilisierenden Tendenz, durch eine *gleichmäßige* Entwicklung des Motivs sowohl nach seiner sinnlichen wie nach seiner geistigen Seite. Die Schönheit liegt auf der feinen Grenze zwischen der sinnlichen und der geistigen Anschaulichkeit, da, wo wir

die Idee spüren, ohne daß sie bereits den Gegenstand aufdringlich beherrscht. Das Geistige muß ganz und gar Anschauung geblieben sein, so daß das Kunstwerk immer noch einen natürlichen Eindruck macht. „Auf ihrem höchsten Gipfel (sagt Goethe einmal) scheint die Poesie ganz *äußerlich*.“ Aber sie ist hohe Poesie nur dann, wenn dieses scheinbar ganz Äußerliche tatsächlich etwas ganz Innerliches rein zum Ausdruck bringt. Ja Goethe stellte sich als Künstler praktisch vielfach auf den Standpunkt, daß ein bißchen Zuviel von bloßer Realität einem Zuviel von Idealität vorzuziehen sei. Er nannte das seinen „realistischen Tic“, der ihn verhindere, die Idee eines Kunstwerkes allzudeutlich hervortreten zu lassen, ja ihn gar veranlasse, die hervortretende Idee mutwillig wieder zu verschleiern.

Kunstwerke dieser Art stellen eine doppelte Forderung auch an denjenigen, der sie nach ihrem ganzen Wesen erfassen will. Sie können nicht einfach mit den Sinnen aufgenommen werden wie ein Stück natürlicher Wirklichkeit, sondern beanspruchen notwendig geistige und sinnliche Auffassung zugleich. Sie geben eine „Anschauung“ vom Leben, aber eben in dem schönen Doppelsinne des Worts. Und nur, wem die sinnliche Anschauung zugleich zu einer geistigen wird, hat das Kunstwerk wirklich erfaßt und sich zu eigen gemacht. Das heißt aber: Das Kunstwerk als solches hat im tieferen Sinne überhaupt nur subjektive Existenz. Es hat keine andere Wirklichkeit als im Geiste, einmal des Künstlers und einmal im Geiste des Kunstgenießenden. Es bekommt sein wahres Leben erst durch die sinnlich-geistige Auffassung eines menschlichen Subjekts.

II. DIE ÄSTHETIK DES VERNUNFT-IDEALISMUS

I

Daß Kant, der Erkenntnistheoretiker und Moralphilosoph, der zum ästhetischen Leben nur sehr geringe persönliche Beziehungen hatte, in der „Kritik der Urteilskraft“ auch eine Ästhetik, und zwar eine solche von epochemachender Bedeutung schreiben konnte, wäre eine fast wunderbare Paradoxie, wenn man nicht begriffe, daß auch seine Ästhetik im Grunde genommen eine rein logische Untersuchung ist. Wie das seine unleugbare Schwäche hat, so hat es doch ebenso zweifellose Vorzüge. Das vollkommen „uninteressierte Wohlgefallen“, mit dem Kant an die Ergründung des Schönen herantritt, macht ihn in demselben Maße vorurteilslos gegenüber seinem Gegenstande, wie das leidenschaftliche persönliche Interesse, das künstlerische Naturen daran haben müssen, deren ästhetischen Untersuchungen von vornherein eine ganz bestimmte Richtung gibt. Es besteht

sicherlich eine tiefe psychologische Beziehung zwischen der persönlichen Bedeutungslosigkeit des Schönen für den reinen Philosophen und dem besonderen Charakter seiner Ästhetik, die ein Wesensmerkmal des Schönen eben in seiner – „Bedeutungslosigkeit“ erblickt, wie es umgekehrt bezeichnend ist, daß Männer wie Goethe und Herder die Bedeutsamkeit zum Wesen der Schönheit machen. In der Tat ist ja die Kantische Ästhetik von vornherein durch ihren rein logischen und formalistischen Charakter ausgezeichnet. Und man darf den logischen Sinn ihrer Methode nie aus dem Auge verlieren, wenn man nicht überall Gefahr laufen will, auch ihren Ergebnissen eine ganz falsche Bedeutung beizulegen. Zum Ausdruck kommt die Methode aber bereits in der seltsamen Fragestellung, die sich nicht unmittelbar auf den Gegenstand, sondern bloß auf das Urteil über den Gegenstand bezieht. Kants Frage lautet nicht: Was ist schön? was ist Schönheit? sondern: Was *meinen* wir damit, wenn wir einen Gegenstand als schön bezeichnen? Was bedeutet eigentlich der *Begriff* Schönheit? Und wenn man nicht davon ausginge, daß in den von der Sprache gebildeten Begriffen tatsächlich eine dunkle Erkenntnis vom Wesen der Sache liege, die man bloß zu erhellen brauche, so ließe sich sehr wohl denken, daß man auf diese Weise trotz der richtigen Erkenntnis des *Begriffes* doch das *Wesen* der Sache durchaus verfehlen könnte. Tatsächlich liegt auch in dieser reinen begriffsanalytischen oder, wie man heute sagen würde, phänomenologischen Methode eine nicht geringe erkenntnistheoretische Fragwürdigkeit, indem mit ihr der Sprache etwas zugemutet wird, das mit dem empirischen Bedeutungswandel ihrer Worte nur schwer verträglich ist. Und tatsächlich bestehen solche logischen Begriffserörterungen auch mehr in der Feststellung, was die Begriffe eigentlich bedeuten *sollten*, wenn sie einem strengrationalen Sprachsysteme angehören würden, als was sie in ihrem empirischen Sprachdasein effektiv bedeuten. Und Kant liest allerdings aus dem Begriffe „schön“ nur dasjenige heraus, was er selbst zuvor hineingelegt hat. Das Merkwürdige und Überraschende besteht nun aber darin, daß er auf diesem Wege einer rationalen Durchdenkung empirischer Begriffe tatsächlich zu Erkenntnissen gelangt, die über die in den Worten niedergelegten Erkenntnisse durchaus hinausgehen. Es kommt dies dadurch zustande, daß die vorhandenen Begriffe, die der Philosoph nur zu analysieren vorgibt, tatsächlich als Fragen betrachtet werden, auf die der Philosoph dann Antwort gibt. Andererseits beschränkt der rein logische Charakter dieser Untersuchungen den Wert ihrer Erkenntnisse auf die reine Sphäre der Begriffe. Und wir gelangen auf ihrem Wege zwar zu einer bestimmten Idee der Schönheit, aber diese Idee hängt gleichsam im luftleeren Raum und sagt über die wirklichen Schönheiten, von denen wir uns umgeben fühlen, nur etwas ganz und gar Abstraktes aus. Zwischen ihr und der Wirklichkeit besteht eine unüberbrückbare Kluft. Ihre Gegner haben daher völlig recht, sie als Hirn-

gespinst zu bezeichnen. Aber sie pflegen dabei zu vergessen, daß wir uns innerhalb der Wirklichkeit überall an dem feinen Netze solcher Hirngespinnste orientieren. Auch die Längen- und Breitengrade, die der Geograph im Geiste über unseren Globus zieht, sind nichts als Hirngespinnste. Und doch leisten sie dem Schiffer bei der Durchquerung des wirklichen Ozeans die allerwertvollsten Dienste.

*

Wenn wir einen Gegenstand als „schön“ bezeichnen, so drücken wir damit zunächst ganz allgemein ein Wohlgefallen an dem Gegenstande aus. Der Gegenstand gefällt uns, erzeugt in uns in irgendeiner Weise irgendeine Form der Befriedigung. Fragen wir aber nach der besonderen Art unseres Wohlgefallens am Schönen, so unterscheidet sich dieses von dem Wohlgefallen am Angenehmen wie am Guten durch ein eigentümliches Verhältnis zur Wirklichkeit des Gegenstandes. Was ich als angenehm bezeichne – und angenehm ist nur das Sinnliche (46) – ist damit zugleich ein Gegenstand meiner mehr oder minder starken Begierde (47), ich möchte es besitzen, es *genießen*. Mein Wille wird erregt. Was ich aber als gut bezeichne – und gut ist das, was meine Vernunft befriedigt und was von dem Gegenstande gefordert wird –, hat eben dadurch gleichfalls eine entschiedene Beziehung zu meinem Willen. In beiden Fällen fühle ich mich interessiert, nämlich an der Wirklichkeit des Gegenstandes. Ich möchte den Gegenstand besitzen oder fühle den Drang, mich irgendwie praktisch mit ihm, sei es im Guten oder Bösen, auseinanderzusetzen. Das eine Mal wird meine Begierde, das andere Mal meine Vernunft erregt. Nenne ich einen Gegenstand indessen schön, so ist dieses Urteil von der Wirklichkeit des Gegenstandes völlig unabhängig. Ob er in Wirklichkeit existiert oder nicht: ich beurteile ihn so, als ob er einer anderen Welt angehört, als ob er ein Traum, eine Fata Morgana sei und nicht die geringste Wirklichkeitsbeziehung zu mir besitze. Ich begehre ihn nicht und lasse mich durch ihn weder moralisch begeistern noch entrüsten. Ich betrachte ihn bloß. Und lediglich seine Betrachtung gibt mir ein Wohlgefallen, das ich vielleicht gar nicht haben würde, wenn ich ihn als Wirklichkeit betrachten würde. Das Wohlgefallen am Schönen nennt Kant deshalb ein „interesseloses Wohlgefallen“. „Das Geschmacksurteil“, sagt er ein andermal, ist „bloß kontemplativ“ (51). Es ist aber keineswegs die Kontemplation des Denkers. Denn der Gegenstand wird nicht auf Begriffe bezogen und zum Gegenstande einer Erkenntnis gemacht. Er wird lediglich angeschaut. Und wie Sinnlichkeit und Vernunft, so schweigt im Geschmacksurteil auch der Verstand. Oder, wie wir schon an dieser Stelle bemerken müssen, um dem Eindrucke vorzubeugen, als ob das ästhetische Verhalten eigentlich in einer vollkommenen Leere bestünde: Alle

Gemütskräfte des Menschen sind an diesem Zustande gleich beteiligt. Aber darum wird keine von ihnen bemerkt, keine tritt hervor, auf keiner liegt der Akzent, sie bilden vielmehr alle miteinander ein harmonisches, spielendes Gleichgewicht. Das Wohlgefallen, welches der schöne Gegenstand in uns erzeugt, ist deshalb seinem allgemeinsten Wesen nach ein *freies Wohlgefallen*, das sich von allem *besonderen* Interesse befreit hat.

Die Erklärung, die Kant mit dieser ersten Bestimmung des Schönen gegeben hat, läßt sich zwar *psychologisch* sehr bestreiten. Ja sie scheint so vielen Erfahrungen mit Kunst- und Naturschönheiten zu widersprechen, daß sie nur für die rein begriffliche Analyse Gültigkeit besitzt, die von dem empirischen Dasein der Begriffe zunächst einmal ganz abzusehen sich erlaubt. Sonst brauchte man zum Beispiel nur darauf hinzuweisen, daß wir an der Existenz des schönen Gegenstandes nicht weniger Interesse wie an jedem Angenehmen oder Guten haben. Wäre doch nicht einzusehen, weshalb man sonst schöne Gegenstände sucht, sie zu beschauen, ja wohl gar sie zu besitzen wünscht, wenn man nicht eben an der tatsächlichen Existenz des Schönen leidenschaftliches Interesse hätte. Allein diese naheliegenden Einwürfe treffen nicht den Kern von Kants Meinung. Sie beziehen sich nur auf die sehr mangelhafte und mißverständliche Form seiner Ausdrucksweise, die überall psychologisch bleibt, ohne eigentlich psychologisch sein zu wollen. Tatsächlich enthalten diese nüchternen Paragraphen der „Kritik der Urteilskraft“ die ungeheuer wichtige Erkenntnis von dem *Scheincharakter* alles Schönen, von der besonderen *Haltung*, die wir einnehmen, wenn wir einen Gegenstand lediglich ästhetisch betrachten. Nur sind die Dinge, die in der logischen Analyse so scharf und grundsätzlich voneinander geschieden werden, in der psychologischen Wirklichkeit nicht ebenso durch eine *grundsätzliche* Kluft getrennt. Nicht so völlig, wie der logische Begriff erfordert, schweigt in dem Zustande der ästhetischen Betrachtung die Begierde, der Wille, der Gedanke, daß wir diesen Zustand tatsächlich ein interesseloses Wohlgefallen nennen könnten – eine Vorstellung, mit der überhaupt nur ein so völlig unkünstlerischer Mensch wie Kant das Wesen der Schönheit fassen konnte. Wir sind vielmehr umgekehrt mit *allen* unseren Gemütskräften am Schönen interessiert, und gerade in der *Allheit unseres Interesses* liegt das Wohlgefallen, das uns beim Anblick des Schönen überkommt. Nichtsdestoweniger ist dies die große Leistung Kants, daß er den *Spielcharakter unseres Interesses* erkannt und die ästhetische Haltung von jener spezifischen Haltung unterschieden hat, die wir eben einnehmen, wenn wir uns in der Wirklichkeit befinden. Auch beim Spiel regen wir uns mit allen Kräften, und doch haben wir im Zustande des Spieles eine ganz andere *Distanz* zu den Dingen. *Wir halten uns mit unserer letzten Wirklichkeit irgendwie zurück.* Wir schlagen nicht wirklich zu, wir tun nur so, „als ob“, wir „spielen“. Wir sind im ästhetischen

Genüsse zwar leidenschaftlich an dem Dargestellten beteiligt – wir brauchen ja nur ans Theater zu denken –, aber dieses Beteiligtsein ist kein wirkliches und hört auf, ein ästhetisches zu sein, wenn es zu sehr den Wirklichkeitscharakter bekommt. Das allerallgemeinste Wesen des ästhetischen Zustandes ist also die *Befreiheit von der Wirklichkeit*, die Befreiheit von unserer *eigenen* Wirklichkeit, das Über-uns-hinaus-gehoben-Werden in ein Reich des freien Spieles. Das ist der wahre Sinn des Kantischen Begriffes des interesselosen Wohlgefallens.



Die zweite Bestimmung, die Kant am Schönen entdeckt, ist seine *Allgemeingültigkeit*. Beurteile ich nämlich einen Gegenstand als schön, so will ich damit nicht nur sagen, daß er *mir* gefällt, sondern daß er allen Menschen gefallen sollte. „In Ansehung des Angenehmen gilt der Grundsatz: Ein jeder hat seinen besonderen Geschmack“ (55). Und wenn ich Austern als wohlschmeckend erkläre – und wohlschmeckend ist eine Form des Angenehmen –, so mache ich mit diesem Urteil keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit. Es ist mein Privateschmack, wie oft er auch von anderen geteilt werden möge. „Mit dem Schönen dagegen (sagt Kant) ist es ganz anders bewandt. Es wäre lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand... ist für *mich* schön. Denn er muß es nicht schön nennen, wenn es bloß ihm gefällt. Reiz und Annehmlichkeit mag für ihn vieles haben, darum bekümmert sich niemand; wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er anderen ebendasselbe Wohlgefallen zu, er urteilt nicht bloß für sich, sondern für jedermann“ (55). Das schließt nicht aus, daß das Schönheitsurteil des einzelnen tatsächlich nicht von jedermann geteilt wird. Wenn wir urteilen, so tun wir es mit dem ideellen Anspruch auf Zustimmung, auf allgemeine Gültigkeit. Andererseits ist dieser Anspruch auf allgemeine Gültigkeit schlechterdings *nicht zu begründen*. Ich kann nicht erklären, *warum* ich etwas schön finde und *warum* auch der andere es schön finden müßte, wofern er nur richtig zu sehen vermöchte. Das Geschmacksurteil ist zwar allgemein, aber nur subjektiv. Das ist, wie Kant nachdenklich bemerkt, seine Merkwürdigkeit (56). „Das Schöne gefällt“, wie er sich ausdrückt, „ohne Begriff“. Das heißt, wir begreifen nicht den Grund des Wohlgefallens. Das Schöne läßt sich nicht begrifflich bestimmen und ist daher auch anderen nicht begreiflich zu machen, die das Gefühl nicht dafür besitzen. – Freilich, was im einzelnen Falle nicht zu begreifen ist, begreift der Philosoph nichtsdestoweniger im ganzen und grundsätzlich. Denn Kant glaubt die Erklärung für die merkwürdige Tatsache gefunden zu haben, daß das Schöne bloß subjektiv ist und doch mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auftritt. Der Grund dieses Wohlgefallens ist nämlich gar nicht der schöne *Gegenstand*, wie-

wohl das Wohlgefallen dadurch ausgelöst wird, sondern die *Schönheit ist unser eigener Zustand*, der Zustand unseres Gemütes beim Anschauen des Schönen. Und dieser Zustand besteht in dem besonderen Verhältnisse, in dem sich dabei die seelischen Kräfte zueinander befinden. Was wir als die Schönheit des Gegenstandes empfinden, ist in Wahrheit nur ein *schönes Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand*, das Kant sogleich als ein *freies Spiel* der beiden bezeichnet (61 f.). Unser Wohlgefallen am Schönen ist „die Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen“.

Kant gibt in der vierten Bestimmung des Schönen, die mit der zweiten engstens zusammenhängt, eine erkenntnistheoretische Erklärung für die Möglichkeit der mit dem Schönheitsurteil postulierten Allgemeingültigkeit. Denn natürlich läßt sich gegen die vorgebrachte Erklärung einwenden, daß sie noch keineswegs zwingend beweise, warum das Schöne einen höheren Grad von Allgemeingültigkeit besitze als das Angenehme. Auch wenn das Schöne nur in dem schönen Gemütszustande des Menschen besteht, der durch den schönen Gegenstand bewirkt oder ausgelöst wird, so ist doch nicht einzusehen, weshalb dieser Zustand notwendig von dem gleichen Gegenstande herbeigeführt werden muß. Sehr wohl ließe sich denken – und die Erfahrung mit dem Schönen beweist das jeden Tag –, daß es zur Bewerkstelligung jener gemütlichen Harmonie bei verschiedenen Menschen auch verschiedener Gegenstände bedürfe; nicht anders als wie die sinnlichen Organe des Menschen von verschiedenen Gegenständen offenbar verschiedenartig affiziert werden, woraus die Verschiedenheit der sinnlichen Geschmacksurteile folgt. Kants transzendente Methode aber erlaubt ihm den Rückschluß von dem tatsächlich vorhandenen Anspruche auf Allgemeingültigkeit, den jedes Schönheitsurteil enthält, auf die Idee eines *Gemeinsinnes*, der die notwendige Voraussetzung eines solchen Anspruches ist. Und er glaubt sich von dem Vorhandensein eines solchen Allgemeinsinnes überzeugt halten zu dürfen. „Diese unbestimmte Norm eines Gemeinsinnes wird von uns wirklich vorausgesetzt: das beweist unsere Anmaßung, Geschmacksurteile zu fällen“ (90). Freilich macht Kant einen kritischen Vorbehalt. Auch wenn es einen Gemeinsinn geben müsse, so müsse doch unentschieden bleiben, ob er nur ein regulatives Prinzip und also die Aufforderung bedeute, „einen Gemeinsinn zu höherem Zwecke in uns *hervorzubringen*“, oder ob er als solcher eine psychologische Wirklichkeit darstelle. Es müsse also auch unentschieden bleiben, „ob der Geschmack ein ursprüngliches und natürliches oder nur die Idee von einem noch zu erwerbenden und künstlichen Vermögen sei, so daß ein Geschmacksurteil mit seiner Zustimmung einer allgemeinen Beistimmung in der Tat nur eine Vernunftforderung sei, eine solche Einhelligkeit der Sinnesart hervorzubringen“ (90). Das aber er-

klärt, warum wir, wenn nicht tatsächlich, so doch im Prinzip über das Schöne einer Meinung sein müßten und weshalb unser Schönheitsurteil Anspruch auf Allgemeingültigkeit macht. Genau nämlich wie als Vernunftwesen sind wir auch als geistig-sinnliche Wesen überhaupt grundsätzlich gleichartig organisiert. Und Urteile, die aus dieser letztthin gleichartigen Struktur des Geistes heraus erfolgen, müssen darum im Prinzip für jeden zutreffen, d.h. allgemeingültig sein. Der Gemeinsinn, von dem Kant hier redet, ist also kein empirischer Gemeinsinn, drückt vielmehr lediglich die Tatsache aus, daß trotz der individuellen Verschiedenheit aller Menschen ihnen allen doch eine letztthin gemeinsame Struktur zugrunde liegt und daß es diese letzte Gemeinsamkeit ist, auf die sich unser Schönheitsurteil bezieht.

Die Bedeutung dieser zweiten Schönheitsbestimmung liegt nicht in der Erkenntnis, sondern in der Erklärung des Allgemeingültigkeitsanspruchs des Schönen, in der Erklärung nämlich, daß das Prädikat „schön“ keine Aussage über einen schönen Gegenstand, sondern über unseren Zustand ist, in den uns dieser Gegenstand versetzt. Eine ganze Welt von Problemen stürzt damit in sich selbst zusammen. Denn wenn das Schöne keine Qualität des Gegenstandes ist, hat es auch keinen Sinn, die Gegenstände nach ihrer Schönheit auszufragen. *„Es kann keine objektive Geschmacksregel, die durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben“* (79). Dieser kleine Satz vernichtet a priori alle Bemühungen derjenigen, die sich gerade die objektive Bestimmung des Schönen zur Aufgabe gemacht hatten. Die Schönheit der Dinge liegt nicht in ihnen, sondern in uns. Sie bezeichnet nichts anderes als ein glückliches Verhältnis zwischen den Dingen und unserer Auffassung, ein Verhältnis, das unsere Gemütskräfte sowohl entbindet wie miteinander in Einklang bringt. Das bedeutet die grundsätzliche Anerkennung, *daß die Schönheit unendlich viele Möglichkeiten besitzt*. Es bedeutet die vollkommene Befreiung der Schönheit von jeder Art dogmatischer Schönheitsvorstellung. Schön ist *alles*, was uns so berührt, daß Einbildungskraft und Verstand in ein harmonisches Verhältnis zueinander treten. Die Schönheit ist mit anderen Worten ein *von jedem Inhalt unabhängiges, rein formales Prinzip*. Lesen wir die trockenen Bestimmungen in der „Kritik der Urteilskraft“, so haben wir die Empfindung, als ob alle Schönheit in ihren Paragraphen zu Grabe getragen werde. In Wahrheit haben diese Paragraphen die Idee der Schönheit erst befreit. Sie haben die *freieste Ästhetik* geschaffen, die sich überhaupt nur denken läßt. Freilich, wie man hinzusetzen muß, *so frei*, daß man sich nichts mehr dabei denken kann.



Nachdem Kant in der zweiten Bestimmung die Schönheit von dem Schein ihrer Objektivität befreit hat, entleert er sie in der dritten noch außerdem von jeder

Inhaltlichkeit. Diese dritte Bestimmung ist historisch die bedeutsamste. Kant geht dabei einer Frage nach, die er nach seinem bisherigen Ergebnis zu stellen gar nicht mehr berechtigt scheint: Worauf beruht das Wohlgefallen am Schönen *objektiv*? Aber er tut es nur zum Zwecke des indirekten Beweises, daß es eben objektiv auf nichts beruht, was man im besonderen Sinne als „objektiv“, nämlich substantiell, bezeichnen könnte. Jedes Wohlgefallen, lautet seine allgemeinste Voraussetzung, beruht auf der Befriedigung vorhandener Bedürfnisse, auf der Erfüllung bestimmter Zwecke, kurz auf Zweckmäßigkeit. Welchen Zweck mag nun das Schöne wohl erfüllen, da es unser Wohlgefallen erregt? Und Kant untersucht nun die beiden vornehmlichen Zwecke, die man bisher gewöhnlich zur Erklärung des Wohlgefallens am Schönen angegeben hat. Nach der ersten Annahme soll das Wohlgefallen am Schönen auf Sinnenreiz und Gefühlsrührung beruhen. Demgegenüber erklärt Kant kategorisch: „Der Geschmack ist jederzeit noch barbarisch, wo er die Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstab macht“ (68). „Nur ein Geschmacksurteil, auf welches Reiz und Rührung keinen Einfluß haben, welches also bloß die Zweckmäßigkeit der Form zum Bestimmungsgrunde hat, ist ein reines Geschmacksurteil“ (68f.). Er erläutert das durch Beispiele. Die Farbe an sich, eine einzelne Farbe, kann niemals schön, sondern immer nur als angenehm empfunden werden. Sie ist ein reiner Sinnenreiz. Infolgedessen beruht auch das ästhetische Wohlgefallen an der Malerei wesentlich auf der Zeichnung, die bloß durch ihre Form gefällt. Die Farben dagegen, „welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz“ (71). „Der Reiz der Farben oder [in der Musik] angenehmer Töne des Instrumentes [die Klangfarbe] kann hinzukommen, aber die Zeichnung in der ersten und die Komposition in den letzten machen den eigentlichen Gegenstand des Geschmacksurteils aus“ (ebd.). Auch Rührung ist nur eine Empfindung, denn sie bewirkt durch „eine augenblickliche Hemmung und darauf folgende stärkere Ergießung der Lebenskräfte“ Wohlgefallen. Auch sie gehört daher nicht zum Schönen. Denn das Wohlgefallen an der Schönheit beruht überhaupt nicht auf der Materie, sondern lediglich auf der Form des Gegenstandes.

Noch wichtiger erscheint die Loslösung des Schönheitsbegriffes von jeder Verbindung mit dem Gedanken der *Vollkommenheit*, der bis zu Kant die wichtigste Erklärung des ästhetischen Wohlgefallens gewesen war. Es ist, wie wir uns erinnern müssen, auch die Erklärung, auf der Goethes ganze Kunsttheorie beruht. Denn sein Begriff von Idealität ist nichts anderes als der Begriff von natürlicher Vollkommenheit. Vollkommen ist nun nach Kant ein Gegenstand, der ganz und gar seinem Begriff entspricht, seinen Zweck erfüllt und also ganz und gar das ist, was er sein sollte (73). Das Wohlgefallen daran würde also die Kenntnis seines

Zweckes, eine klare Vorstellung davon voraussetzen, was der Gegenstand eigentlich sein soll. Unser Wohlgefallen beruhte dann auf der mehr oder minder großen Übereinstimmung des Gegenstandes mit seiner Idee. Nun gehört aber zum Wesen der Schönheit gerade ihre vollkommene Zwecklosigkeit. Denn eben darauf beruht es, daß wir sie weder selbst begreifen noch anderen mitteilen und beweisen können. Bestände die Schönheit in einer erfüllten Zweckmäßigkeit, wäre sie die Erfüllung einer bestimmten Norm, so wäre sie mitteilbar und beweisbar, es gäbe keinen Streit um sie. Das Schöne wäre dann nur eine andere Form des Guten, da ja das Gute auch nichts anderes ist als die erfüllte Vernunftidee. Schönheit aber hat nichts mit erfüllter Vernunftidee zu tun. Sie ist keine verhüllte Wahrheit und appelliert nicht an unsere Erkenntnis. Ästhetisches Wohlgefallen beruht nicht auf dem Vergleich des Gegenstandes mit seinem Begriffe, auf der Unterordnung des Besonderen unter eine allgemeine Regel; sondern, sofern auch dies ein Wohlgefallen ist, ist es eben kein ästhetisches. Das ist nun der springende Punkt. Selbstverständlich erfreut uns auch das Vollkommene, aber wenn wir wissen wollen, was wir meinen, wenn wir einen Gegenstand als schön bezeichnen, müssen wir jeden Gedanken an seine Vollkommenheit ausscheiden. Das Wohlgefallen am Vollkommenen liegt auf einer ganz anderen Ebene. — Es ist das freilich schwer auseinanderzuhalten, deshalb, weil in der Wirklichkeit oft genug beide Formen des Wohlgefallens an einem und demselben Gegenstande beteiligt sind. Es kann uns ein Gegenstand gefallen sowohl wegen seiner Vollkommenheit als auch wegen seiner Schönheit. Und da erstere landläufigerwise auch als Schönheit aufgefaßt zu werden pflegt, so muß man, um sich nicht allzuweit vom Sprachgebrauche zu entfernen, zwischen einer freien und einer anhängenden oder, wie man besser sagen sollte, einer *freien und einer abhängigen Schönheit* unterscheiden. Freie Schönheiten gefallen ohne Begriff, abhängige Schönheiten aber sind von einem Begriff abhängig. Freie Schönheiten sind nach Kant z.B. die meisten Naturschönheiten, Landschaften, aber auch Blumen. Denn sie sind unabhängig von irgendwelchen idealen Vorstellungen. Freie Schönheiten sind ferner Arabesken und in der Musik freie Phantasien (ohne Thema), ja im Grunde genommen die gesamte absolute Musik. Denn alle diese Schönheiten gefallen ohne Begriff, ohne daß sie von Begriffen abhängig wären. Sie sind bedeutungsfrei. Demgegenüber stellt Kant nun die Schönheit des Menschen, die eine Idee vom Menschen zur Voraussetzung hat. Denn allerdings können wir die Schönheit eines Mannes erst beurteilen — wenigstens so beurteilen, wie wir es zu tun pflegen, wenn wir von einem schönen Manne sprechen —, wenn wir eine deutliche Vorstellung davon haben, was ein Mann eigentlich ist bzw. sein soll. Aber was wir so als Schönheit beurteilen, ist für Kant keine reine Schönheit mehr, sondern eine *anhängende Schönheit*, deren Grund von einem vorgestellten Begriff *abhängig* ist. Seine reine

Schönheit sind lediglich seine schönen Proportionen, unabhängig von jeder Beziehung zur Idee seines Menschencharakters. Es wird in diesem Falle zwar ebenso unser Geschmack wie unsere Vernunft befriedigt. Allein wiewohl Kant zu geben muß, „daß das *gesamte* Vermögen der Vorstellungskraft dabei gewinnt, wenn beide Gemütszustände zusammenstimmen“, so ist er doch der Meinung, daß bei dieser Verbindung von Schönheit und Vollkommenheit weder das eine noch das andere gewinne (78). Er bemerkt indessen zum Schluß noch sehr fein, daß man durch diese Unterscheidung zwischen freier und anhängender Schönheit manchen Zwist der Geschmacksrichter über Schönheit beilegen könne, indem man ihnen zeigt, daß der eine sich an die freie, der andere an die abhängige Schönheit wende, der erstere ein reines, der zweite ein angewandtes, wir können auch sagen der eine ein rein formales, der andere ein inhaltliches Geschmacksurteil fälle (79).

Es ist nun im Grunde genommen wenig konsequent von Kant, daß er sich, nachdem er gleichsam als Konzession an den allgemeinen Sprachgebrauch eine abhängige Schönheit neben der freien anerkannt hat, auch noch Gedanken über die Idee eines Schönheitsideals macht, das selbstverständlich nur im Bereiche der abhängigen Schönheit existieren und nichts anderes als das Vollkommenheitsideal sein kann. Aber gerade dieser Abschnitt ist für uns von besonderem Interesse, da er gleichsam Kants Kritik über Goethes Kunstanschauung enthält. Ein solches Schönheitsideal steht nun auf einer nicht sehr klaren Mitte zwischen Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit. Als Vollkommenheitsideal müßte es eigentlich erkennbar sein und, wie Goethe sagt, auf den Grundfesten der Erkenntnis beruhen. Da Kant es aber als Schönheitsideal bezeichnet, so kann es in dem gewöhnlichen Sinne nicht erkennbar sein. Und Kant findet daher einen Ausweg, auf dem ihm schon Moritz vorangegangen war. Das Schönheitsideal kann nämlich nicht theoretisch erkannt, sondern nur praktisch hervorgebracht werden. Seine Quelle ist nicht der Verstand, sondern die Intuition. Aber überhaupt nur vom Menschen gibt es eine Vernunftidee, und nur von ihm kann es daher ein Schönheitsideal geben (81). Dieses Ideal aber bildet sich gleichsam auf zwei Stufen. Es besteht einerseits in einer „Normalidee“, wir können am einfachsten sagen: in der Vorstellung einer anatomischen Regel, außerdem aber in einer Vernunftidee, die wir am einfachsten als das Humanitätsideal erläutern können. Die Normalidee „ist das zwischen allen einzelnen Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem einzelnen völlig erreicht zu haben scheint. Aber sie ist keineswegs das ganze Urbild der *Schönheit* in dieser Gattung, sondern nur die Form, welche die unnachlässliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin bloß die *Richtigkeit* in der Darstellung der Gattung... Ihre Darstellung gefällt auch nicht durch Schönheit, sondern bloß

weil sie keiner Bedingung, unter der allein ein Ding dieser Gattung schön sein *kann*, widerspricht. Die Darstellung ist bloß schulgerecht“ (83f.). Gerade diese Normalidee hatte Goethe bei seinen naturwissenschaftlichen Bemühungen vorgeschwebt. Genau diese Normalidee nachzubilden hatte er einer stilvollen Kunst zur Aufgabe gestellt. Aber genau diese Normalidee erkennt er zuletzt als eine unvollkommene Stufe der Kunst, über die hinaus sie erst zum wahren Ideal gelangt. Und Kant sagt ebenso: „Von der *Normalidee* des Schönen ist doch noch das *Ideal* desselben unterschieden, welches man lediglich an der menschlichen Gestalt aus schon angeführten Gründen erwarten darf. An dieser nun besteht das Ideal in dem Ausdrucke des *Sittlichen*“ (ebd.). Dies darzustellen, dazu gehören freilich „reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der sie nur beurteilen, vielmehr noch der sie darstellen will“. Und Kant schließt mit den bezeichnenden Worten: „Die Richtigkeit eines solchen Ideals der Schönheit beweist sich daran: daß es keinem Sinnenreiz sich in das Wohlgefallen an seinem Objekt zu mischen erlaubt und dennoch ein großes *Interesse* daran nehmen läßt; welches denn *beweist*, daß die Beurteilung nach einem solchen Maßstab *niemals rein ästhetisch* sein könne und *die Beurteilung nach einem Ideal der Schönheit kein bloßes Urteil des Geschmacks sei*“ (85). Der Abschnitt über das Ideal der Schönheit ist mithin eigentlich nur ein Exkurs auf ein der reinen Ästhetik nicht mehr angehöriges Gebiet. Aber er führt auf dem Umwege über die Ausscheidung dieses mit dem Schönen oft vermischten Gebietes zu der Schlußfolgerung, auf die alle Ausführungen hinzielen. Wenn nämlich das Wohlgefallen am Schönen weder auf sinnlicher noch auf geistiger Befriedigung beruht, dann *kann es überhaupt nicht auf dem Inhalte des Gegenstandes beruhen*, sondern *muß seinen Erklärungsgrund lediglich in der Form des Gegenstandes haben*. Als eine Form des Wohlgefallens ist Schönheit irgendeine Zweckmäßigkeit. Aber sie ist eine Zweckmäßigkeit, deren Zweck uns nicht zum Bewußtsein kommt. Sie ist mithin, wie Kant sich ausdrückt, die „Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes ohne Vorstellung eines Zweckes“ (85).

Die Bedeutung dieser dritten Schönheitsbestimmung liegt in der durch sie bewirkten Entleerung des Schönheitsurteils von jedem inhaltlichen Interesse oder umgekehrt in der Begründung der Schönheit lediglich auf die Form. Die Schönheit beruht nicht auf dem Wohlgefallen an irgendwelchem Inhalte, sei er sinnlicher oder geistiger Natur, sondern lediglich auf der *Ordnung der Inhalte*. Es wird damit nicht bestritten, daß an den Gegenständen, die wir schön nennen, auch die Substanz dieser Gegenstände irgendwie unser Wohlgefallen erregen könne. Es wird nur behauptet, daß dieses Wohlgefallen nicht dasjenige sei, was man meint, besser gesagt meinen *sollte*, wenn wir diesen Gegenstand als schön bezeichnen. Die Schönheit dieser Gegenstände liegt vielmehr lediglich in der for-

malen Ordnung dieser substantiellen Elemente, gleichgültig, ob diese selbst auch unser Wohlgefallen erregen oder nicht. Den reinsten Eindruck von Schönheit bekommen wir deshalb, wenn der Stoff des schönen Gegenstandes uns vollkommen gleichgültig ist, so daß wir in der Tat nur von der Form beeindruckt werden. – Überträgt man diesen Gedanken auf das Gebiet der Kunst, so besagt das, daß unser *Wohlgefallen an der Kunst* in den meisten Fällen durchaus *kein* rein ästhetisches, sondern ein im hohen Grade mit anderen Arten des Wohlgefallens *gemischtes* ist. Keine Tragödie z. B. erregt nur unser ästhetisches Wohlgefallen. Von keiner Tragödie haben wir lediglich den Eindruck „schön“. Reine Schönheitskunst kann vielmehr nur entstehen, wenn uns der Gegenstand des Kunstwerkes vollkommen gleichgültig ist oder wenn ein von Natur vielleicht nicht ganz gleichgültiger Gegenstand künstlich von allen Affektionswerten entleert wird und unsere ganze Aufmerksamkeit daher auf die formale Vollkommenheit des Werkes gerichtet ist. Mit anderen Worten: Reine Schönheitskunst entsteht nur unter der Devise *l'art pour l'art*. Aber es bleibt eine offene Frage, ob die reine Schönheitskunst darum auch die menschlich wertvollste ist. *Reine Schönheit* oder, wie Kant sagt, *freie Schönheit* gibt es *nur an bedeutungslosen Gegenständen*. Aber das besagt keineswegs, daß es Schönheit überhaupt nicht auch an sehr bedeutungsvollen Gegenständen gibt; nur ist der Gesamteindruck, den wir von solchen Gegenständen empfangen, nicht der einer reinen Schönheit, sondern der einer mit Schönheit verbundenen tiefen Bedeutsamkeit. – Blickt man von dieser streng formalistischen Schönheitsauffassung auf ihre erste Bestimmung zurück, so erscheint auch die Idee „des interesselosen Wohlgefallens“ in einem neuen Lichte, das sie erst im tiefsten Grunde verständlich macht. Wenn nämlich die reine Schönheit etwas rein Formales ist und um so reiner wird, je gleichgültiger uns die Gegenstände werden, an denen sie sich offenbart, dann müßte es in der Tat sehr wunderbar sein, wenn wir etwas anderes als jenes vollkommen *interesselose* Wohlgefallen empfänden, das Kants Analyse als erste Bestimmung der Schönheit gefunden hat. D. h.: Kants Schönheitsbestimmungen greifen derartig ineinander, daß jede die andere zur Voraussetzung hat und jede aus der anderen folgt.

Beurteilen wir nach diesem Gesichtspunkte *Goethes Kunstanschauung*, so zeigt sich, daß sie in der Tat der Kunst überhaupt nicht primär die Schönheit, sondern die Vollkommenheit oder, was dasselbe ist, die Wahrheit zur Aufgabe macht. Auch für Goethe ist Schönheit nur etwas, was sich der Wahrheit hinzugesellt. Sie ist die Form der Wahrheit, aber nicht die innerste Aufgabe der Kunst. Und wir stehen also vor der höchst wunderbaren geistesgeschichtlichen Paradoxie, daß in der Entwicklung der klassischen Ästhetik der *Dichter die Partei der Wahrheit*, der *Philosoph aber die Partei der Schönheit* ergriffen zu haben scheint. – Aber nun ist es wunderbar zu sehen, wie Goethe sowohl wie Kant und jeder von seiner

Seite her eine Rückwendung vollziehen, die beide wieder zusammenführt. In der allgemeinen Anmerkung nämlich zum Abschnitt der Schönheitsanalyse kommt Kant auf Grund der vorgetragenen Gedanken zu Schlußfolgerungen, die sich aufs genaueste mit den analogen Gedanken Goethes berühren – wobei es nun dahingestellt bleiben möge, wieweit Goethe hier tatsächlich von Kant erst belehrt worden ist. Er setzt sich nämlich mit der Meinung gewisser Kritiker auseinander, die die Schönheit mit dem Begriff der Regelmäßigkeit identifizieren. Kant denkt hier vorzüglich an mathematische Regelmäßigkeit (an geometrisch-regelmäßige Gestalten, wie Kreis, Quadrat usw.). Seine Gedanken aber haben in demselben Maße auch für organisch-regelmäßige Gestalten Gültigkeit, in denen, wie wir wissen, Goethe eine Zeitlang das Schönheitsideal erblickte. Kant bestreitet nun, daß gerade Regelmäßigkeit schon Schönheit sei. Regelmäßigkeit sei ihrer Natur nach etwas, das nur an einer Regel erkannt werden könne, und bestehe in der Übereinstimmung eines Gegenstandes mit einer vorausgesetzten Regel. Sie gefalle also *durch* den Begriff, nicht, wie es das Wesen der Schönheit sei, *ohne* Begriff. Sie sei eine Form der Vollkommenheit, nicht der Schönheit. Indem er seinen Gedanken eine psychologische Wendung gibt, findet er gerade die Regelmäßigkeit, zu der z. B. auch die Symmetrie gehört, mit der Freiheit der Einbildungskraft unverträglich, auf der doch subjektiv das Wesen der Schönheit beruht. Denn Schönheit besteht in einem *freien* Spiel unserer Gemütskräfte, nicht in dem Zwange, zu dem sie durch „Regelmäßigkeit“ der Gegenstände genötigt wird. Freilich besteht sie nicht *nur* in der Freiheit der Einbildungskraft, sondern in der freien Harmonie der Einbildungskraft mit dem Verstande. Der Verstand fordert die Regel, die Einbildungskraft die Freiheit. Und so beruht die Schönheit, psychologisch gesehen, auf Harmonie von Freiheit und Regel, kürzer gesprochen: auf *freier Regelmäßigkeit*. Wo Schönheit empfunden wird, wird daher immer beides zugleich empfunden: Freiheit und Regelmäßigkeit. Und Schönheit ist darum nicht die Regel selbst, sondern das *freie Spiel mit der Regel*. „Wo der Geschmack in Entwürfen der Einbildungskraft seine größte Vollkommenheit zeigen kann (sagt Kant), da wird die Regelmäßigkeit, die sich als Zwang ankündigt, soviel wie möglich vermieden“ (93). Und er nennt als Beispiel die englischen Gärten oder den Barockgeschmack in Mobilien. „Alles Steif-Regelmäßige hat das Geschmackswidrige an sich.“ Ja er geht sogar so weit, unser Wohlgefallen am Gesange der Vögel wenigstens zum Teil der vollkommenen Freiheit von jeder musikalischen Regel zuzuschreiben, die der menschlichen Gesangkunst – gedacht ist hier an die steifen Arien des musikalischen Barock – vielfach mangelt. Aber freilich: Nicht die vollkommene Freiheit ist das Wesen der Schönheit, sondern die Freiheit innerhalb der Regel. *Schönheit hat Ordnung zur Voraussetzung, aber sie besteht nicht in der Ordnung, sondern gerade in der Freiheit, mit der diese*

Ordnung befolgt wird. Es bedarf keines Beweises, daß wir hier nichts anderes als die Grundideen vor uns haben, auf denen unsere klassische Schönheitstheorie, sowohl diejenige Schillers wie diejenige Goethes, beruht. Der von aller Schönheit verlassene Kant hat sie mit der Schärfe seines Denkens zuerst konstruiert.

2

Das Verhältnis von *Schönheit und Kunst* ist keineswegs mit dem Satze zu bezeichnen, daß Kunst etwa willkürlich hervorgebrachte Schönheit sei. Vielmehr überschneiden sich die Begriffe Schönheit und Kunst so, daß sie nur eine bestimmte Sphäre gemeinsam haben. Wie es Schönheit außerhalb der Kunst, so gibt es Kunst außerhalb der Schönheit. Aber es gibt auch eine „schöne Kunst“, und deren Wesen zu bestimmen setzt sich Kant in den §§ 44–54 zur Aufgabe. Er tut es unter Anwendung jenes Grundgedankens, daß Schönheit freie Regelmäßigkeit bedeute, indem er in der Kunst ein Zusammenspiel von Natur und Kunst erblickt, wobei die Kunst dem Kunstwerk die Regelmäßigkeit, die Natur aber den Eindruck der Freiheit gibt. Er kommt deshalb zu der Erklärung: das Wesen der schönen Kunst bestehe in der Verbindung von Künstlichkeit und Natürlichkeit. „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur, aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei... Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht“ (172 f.). Der Eindruck von Kunst entsteht durch die Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes, dessen Teile so geordnet sind, daß sie ein organisches Ganzes ergeben. Und nur wo wir einem Ganzen einen Sinn, eine innere Form, ein geheimes Gesetz anmerken, sprechen wir von Kunst. Allein von schöner Kunst sprechen wir nur da, wo dieser Sinn, dieser Zweck, dies in allem waltende Gesetz nicht aufdringlich hervortritt und unsere Einbildungskraft beengt. „Also muß die Zweckmäßigkeit (sagt Kant) im Produkt der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich *ist*, doch nicht absichtlich *scheinen*... Als Natur aber erscheint ein Produkt der Kunst dadurch, daß zwar alle *Pünktlichkeit* in bezug auf die Regeln, nach denen es allein das werden kann, was es sein soll, angetroffen wird, aber *ohne Peinlichkeit*, d.h. ohne eine Spur zu zeigen, daß die Regel dem Künstler vor Augen geschwebt und seinen Gemütskräften Fesseln angelegt habe“ (173). Drücken wir das psychologisch aus, so können wir auch sagen: Schöne Kunst ist nur da vorhanden, wo, wie Kant sich an anderer Stelle ausdrückt, „Einbildungskraft in ihrer Freiheit den

Verstand erweckt und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmäßig Spiel setzt“ (160). Phantasie und Verstand (richtiger gesagt Vernunft), die Freiheit der ersteren und die Gesetzmäßigkeit des letzteren müssen sich gegenseitig hervorrufen und beleben; darin besteht das eigentliche Geheimnis der schönen Kunst.

Dieses Geheimnis kann der Philosoph zwar in seiner Allgemeinheit erkennen, aber seine Verwirklichung im einzelnen Falle ist lediglich Sache des instinktiv schaffenden Künstlers. „Schöne Kunst (sagt Kant) ist Kunst des Genies“ (174). Sie *kann* nur Kunst des Genies sein, weil hier etwas hervorgebracht werden soll, was Kunst ist und doch wie Natur scheinen muß, um seiner inneren Bestimmung zu entsprechen. Sie kann also nicht willkürlich, bewußt, nach Begriffen, nach Regeln geschaffen werden, sondern setzt einen gesetzmäßig fühlenden Menschen voraus, dem die Regeln gleichsam im Blute liegen, der sich deshalb von diesen Regeln nicht gebunden fühlt und in seiner Produktion auch nicht einer Regel folgt, sondern mit seinem Produkte eine Regel gibt. Genie ist unbewußte Kunst. Sein Wesen ist deshalb durch drei Züge näher bestimmt. Genie ist 1. ein Talent, etwas hervorzubringen, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, kurz Originalität; 2. ein Talent, dessen Hervorbringungen trotzdem als vorbildlich anerkannt werden müssen, und 3. ein Talent, das selbst nicht weiß, wie es zu seinem Produkte gekommen ist, und daher auch die Regel nicht angeben kann, nach der es produziert hat. Es hat keinen klaren Begriff von dem, was es schafft, und seine Schöpfungen machen doch den Eindruck, als ob es einen solchen gehabt hätte. „Kein Homer oder Wieland (sagt Kant) kann anzeigen, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopf hervor- und zusammenfinden, darum weil er es selbst nicht weiß“ (176). Aus alledem folgt aber auch, daß schöne Kunst eigentlich immer am Ziele ist. Wo sie wirklich schön ist, ist sie auch vollendet, und über ein schönes Kunstwerk hinaus vermag es kein noch schöneres zu geben. Die Kunst hat in diesem reinen Qualitätssinne keine Entwicklung. Das ist der Vorzug der nie stillstehenden Wissenschaft vor der Kunst und, wie Kant sagt, vor denen, „welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen, weil für diese die Kunst irgendwo stillsteht, indem ihr eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht weitergehen kann, die vermutlich auch schon seit langem erreicht ist und nicht mehr erweitert werden kann“ (176).

Daß schöne Kunst nur vom Genie hervorgebracht werden kann, besagt aber noch nicht, daß es nicht in jeder Kunst etwas rein Technisches gäbe, „welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann“. Jede Kunst hat vielmehr ihre objektiven Bedingungen, denen sich auch das Genie nicht entziehen kann, ohne seine Schöpfungen zu beeinträchtigen. Denn da Kunst etwas Zweckmäßiges ist, so sind ihre Mittel auch von diesem Zwecke abhängig. Es ist also nichts mit dem

Wahn der „Originalgenies“, die da glauben, sie könnten nicht besser zeigen, „sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln los-sagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerlichten Pferde als auf einem Schulpferde“ (177). Zur Hervorbringung *vollkommener Kunst* wird deshalb nicht nur Genie, sondern außerdem ein gebildetes Talent verlangt, daß das Genie in seiner unbewußten Tätigkeit bewußt bei den Dingen zu unterstützen hat, die dem Bewußtsein zugänglich sind. Das Genie gewährleistet die Schönheit, das künstlerische Talent aber die Vollkommenheit des Kunstwerkes. Denn wie man dieses immerhin nicht ganz klare Verhältnis vielleicht am leichtesten erläutern könnte: Auch eine Kunst ist keine reine, sondern eine angewandte oder, wie Kant sagt, anhängende Schönheit. Und da ein Kunstwerk als solches einem allgemeinen Begriff von Kunst genügen muß, um überhaupt ein Kunstwerk und nicht irgend etwas anderes zu sein, so wird, wie Kant sagt, „in der Beurteilung der Kunst schon die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen“. Das was die schöne Kunst vermag, zeigt sie vielleicht am deutlichsten in ihrer Fähigkeit, auch häßliche Dinge zum Kunstwerk zu verwenden, auch häßliche Dinge „schön beschreiben“ zu können. Am deutlichsten zeigt sich darin die Unabhängigkeit der Schönheit von jedem Inhalt, eine Unabhängigkeit, der nur durch das völlig Ekelhafte eine empirische Grenze gesetzt ist. Allein zur künstlerischen Gestaltung in diesem Sinne wird nach Kants Meinung „bloß Geschmack erfordert“. Sie ist „nicht gleichsam eine Sache der Eingebung oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiel derselben nicht nachteilig werden zu lassen“ (180). Gewiß ist das vollkommene Genie die Vereinigung von Genie und Talent, von Schöpfungskraft und Gestaltungskraft. Genie und Geschmack fallen hier zusammen. Aber die Erfahrung zeigt, daß man „an einem angeblichen Werke der schönen Kunst oftmals Genie ohne Geschmack, an einem anderen Geschmack ohne Genie wahrnehmen kann“ (181).

Worin besteht nun aber das eigentliche Vermögen des Genies? Es besteht, antwortet Kant, in dem Vermögen zur *Darstellung* (bzw. *Hervorbringung*) *ästhetischer Ideen*. „Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.h. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann“ (182). Die Phantasie, führt er weiter aus, hat die Kraft zur Schöpfung einer zweiten Natur, die sie aus dem Stoff der ersten, aber nach Prinzipien bildet, „die höher hinauf in der Vernunft liegen“ (182). Sie ist daher imstande, etwas hervorzubringen, „was die Natur übertrifft“. Derartige „Vorstellungen der Einbildungskraft“ will Kant

„Ideen“ nennen, einesteils weil sie nach etwas streben, was über der „Erfahrungsgrenze“ liegt und damit einer Darstellung von Vernunftbegriffen nahekommen, andererseits weil sie keine Begriffe sind und daher auch kein Begriff ihnen völlig adäquat sein kann (182). „Und es ist eigentlich die Dichtkunst, in der sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann“ (183). Ästhetische Ideen sind deshalb eine innige Verbindung der Phantasie mit Begriffen, die zur Folge hat, daß uns eine Idee zu so vielen Vorstellungen bzw. Gedanken anregt, wie der abstrakte Begriff niemals vermöchte (183). Ihr entscheidendes Kennzeichen ist deshalb die mit ihr verbundene Fülle von „Assoziationen“ bzw. ihre Kraft, Assoziationen in uns anzuregen und damit überhaupt unser ganzes „Gemüt“ zu beleben, indem sie, wie Kant sagt, „die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen eröffnet“ (184). Und er erläutert das an der besonderen Eigentümlichkeit der poetischen Sprache, der gleichnishaften Ausdrucksweise. Wenn Friedrich der Große schreibt: „Laßt uns aus dem Leben ohne Murren weichen und ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt noch alsdann mit Wohltaten überhäuft zurücklassen“, und einen solchen Menschen mit der Sonne vergleicht, die nach vollbrachtem Tageslauf noch ein mildes Licht am Himmel verbreitet und die letzten Strahlen gleichwie letzte Seufzer für das Wohl der Welt in die Lüfte schickt, „so belebt er die Idee seiner weltbürgerlichen Gesinnung noch am Ende seines Lebens durch die Verbindung mit den schönen Erinnerungen an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertages, die uns ein heiterer Abend ins Gemüt ruft“. Und diese rufen eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen in uns wach, für die sich kein Ausdruck findet. „Mit einem Worte (sagt Kant), die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriff beigeordnete Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also viel Unnennbares zu einem Begriff hinzudenken läßt“ (185). In der Fähigkeit zur Hervorbringung solcher ästhetischer Ideen besteht nun das Genie. Sie beruht auf einer glücklichen Verbindung von Einbildungskraft und Verstand (ebd.) und zeigt sich im besonderen in dem Vermögen, „zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und andererseits zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den sie anderen mitgeteilt werden können“ (186). Alles das glaubt Kant in der Schlußdefinition zusammenfassen zu können: „Nach diesen Voraussetzungen ist Genie die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im *freien* Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen“ (187).

Im Prinzip gibt Kant also dieselbe Erklärung für das Wesen der Kunst wie Goethe, aber er stellt sich den künstlerischen Vorgang bezeichnenderweise umgekehrt wie Goethe vor. Während Goethe es für das wahre Wesen der Poesie er-

klärte, ein Besonderes auszusprechen, um mit ihm das Allgemeine auszudrücken – die schöpferische Phantasie ist also das Primäre –, beschreibt sie Kant als das glückliche Vermögen, zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden – das Primäre scheint hier der Begriff zu sein. Die Kunst, die ihm vorschwebt, hat also allegorischen, die Kunst, die Goethe vorschwebt, symbolischen Charakter. Sie sind im Prinzip nichtsdestoweniger identisch. Scheint sich an dieser Stelle trotz aller Tiefe grundsätzlicher Erkenntnis doch ein letztes künstlerisches Unverständnis zu zeigen, so beweist Kant unmittelbar darauf das Gegenteil. Das Genie, sagt er, ist vor Fehlern nicht nur nicht sicher, sondern es ist zu ihnen sogar privilegiert. Es liegt in seinem Wesen, „kühn“ zu sein und sein zu müssen und darum auch solche Regeln zu überschreiten, deren Verletzung der Vollkommenheit des Kunstwerkes Abbruch tut. Fehler aber bleiben Fehler, auch wenn sie ein Genie sich erlaubt. Nur darf es sich solche erlauben, da, wie Kant schön sagt, „das Unnachahmliche seines Geistesschwunges durch ängstliche Behutsamkeit leiden würde“ (188).

Dieses schöne Gefühl für die letzte schöpferische Freiheit des Genies wird nun freilich in anderer Weise wieder in Frage gestellt. Kant wirft die Frage auf, ob man schöne Kunst mehr vom Geschmack oder vom Genie abhängig betrachten müsse. Wir erwarten die Antwort: Genie. Aber Kant antwortet in der Tat: Geschmack. Er tut es im Zwange seiner Definition. Denn der Geschmack, der auf die tatsächliche Harmonie zwischen Einbildungskraft und Verstand gerichtet ist, ist die „*conditio sine qua non*“, die unumgängliche Bedingung aller schönen Kunst. Das Genie aber, worunter Kant hier freilich im besonderen die Einbildungskraft versteht, macht die Kunst vor allem reich. „Reich und original an Ideen zu sein (sagt Kant) bedarf es nicht so notwendig zum Behuf der Schönheit, aber wohl der Angemessenheit jener Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes“. Und weiter: „Der Geschmack ist, sowie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben, und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, so macht er die Ideen haltbar... Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften an einem Produkte etwas aufgeopfert werden soll, so müßte es eher auf der Seite des Genies geschehen“ (189). Es ist klar, daß das Wort Genie bei Kant nicht überall ganz in der gleichen und strengen Bedeutung gebraucht wird. Es bezeichnet einmal seine reine Idee, das andere Mal seine empirische Realität. Das seiner Idee vollkommen entsprechende Genie ist natürlich die Vereinigung von Genie und Geschmack. In Wirklichkeit aber ist diese Verbindung nicht so fest, daß sie nicht jene Alternative offenläßt, die Kant dann freilich zuungunsten

des Genies beantworten muß. Praktisch hat er sich damit freilich unter dem Zwange der Schönheitsidee für eine akademische Schönheitskunst gegen das allzu wild gewachsene Genie entschieden; wie er selbst als Philosoph lieber zopfig als „genial“ erscheinen wollte.

III. VERBINDUNG VON VERNUNFT- UND NATURIDEALISMUS

Es ist nicht unsere Aufgabe, im eigentlichen Sinne Kritik an den historischen Erscheinungen zu üben, es sei denn, um auf diese Weise zu ihrer Charakterisierung beizutragen. Es gibt aber eine Form der Kritik, die auch zu den unmittelbaren Aufgaben des Historikers gehört, die nämlich, die sich in der Aufnahme ausspricht, die ein bedeutendes Werk bei seinen Zeitgenossen gefunden hat. Und selbstverständlich ist diese für uns die wichtigste. Wir werden indessen nicht zu zweifeln brauchen, daß in dem Widerhall, den die Kantische Ästhetik gefunden hat, alles dasjenige widerhallt, was sie auch in unseren Augen tatsächlich geleistet hat, und das, was ihr zu leisten notwendig versagt sein mußte. Wir können uns also eine eigene Kritik ersparen, da uns das, was die Kantische Ästhetik im Zusammenhange der Geistesgeschichte bedeutet hat, aus dem Zusammenhange der Geistesgeschichte selbst entgegentritt. – In diesem Sinne stellen sich nun ganz von selbst zwei Männer gegenüber, von denen der eine als Repräsentant für die positive Bedeutung der Kantischen Ästhetik gelten kann, der andere aber als Repräsentant alles dessen, was an Kants Ästhetik unbefriedigend erscheint: *Schiller und Herder*. Betrachten wir nicht nur Schillers theoretische Schriften, sondern auch bestimmte Wesenszüge der klassischen Dichtung, so kommt uns daraus die ungeheure und epochemachende Bedeutung entgegen, die die Denkarbeit des Philosophen auch für die Geschichte der deutschen Dichtung gehabt hat. Dringen wir aber durch die unzulängliche Form von Herders ästhetischen Schriften zu ihrem wahren Wesen hindurch, so kommt auch uns das Unzulängliche von Kants Methode der Ästhetik zum Bewußtsein. Sehen wir dann darüber hinaus, wie Schiller, seines grundsätzlich kantischen Standpunktes ungeachtet, mit den inneren Schwierigkeiten dieser Formalästhetik ringt, wie sein innerstes Bestreben überall darauf abzielt, die Errungenschaften des Kantischen Denkens mit den Errungenschaften des Goetheschen Dichtens in Einklang zu bringen, dann begreifen wir außer den Einseitigkeiten der beiden Grundrichtungen der Ästhetik, der Formästhetik und der Inhaltsästhetik, die innere Notwendigkeit einer Synthese und damit zugleich die geistesgeschichtliche Symbolik jener Freundschaft zwischen Goethe und Schiller, die eben in der Tat etwas weit anderes als bloße Freundschaft, nämlich die geistige Verbindung der beiden entgegengesetzten Formen der Frühklassik zur Hochklassik bedeutet.

I

Schillers Philosophie der Schönheit hat schon an früherer Stelle dargestellt werden müssen (vgl. S. 275 ff.), da auf ihr seine Humanitätsphilosophie beruht. Erst jetzt indessen hat deutlich werden können, in welchem Maße sie Kants Ideen verpflichtet ist und in welchem Maße Kant selbst den Weg gebahnt hat, auf dem Schillers Humanitätsphilosophie über ihn hinausgeschritten ist. Dabei aber bemerken wir, wie Schiller sich zunächst *einer* Idee mit Lebhaftigkeit bemächtigt hat, die sich zwar aus Kants Deduktion ergeben hatte, von Kant selbst aber nur in einer „allgemeinen Anmerkung“ zum ersten Abschnitt der Schönheitsanalyse vorgetragen worden war. Was Schiller an Kants Ästhetik offenbar den größten persönlichen Eindruck gemacht hatte, war die Idee, daß *Schönheit Freiheit in der Gesetzmäßigkeit* sei. Denn wesentlich auf dieser Idee beruht die ganze Theorie der Schönheit, die sich Schiller selbst zunächst in den Kalliasbriefen entwickelte, um sie sodann in der Schrift über Anmut und Würde zu wiederholen. Suchen wir nach dem Grundthema dieser Briefe, so finden wir es am klarsten in dem Satze ausgesprochen: „Das schöne Produkt darf und muß sogar regelmäßig *sein*, aber es muß regelfrei *erscheinen*“ (An Körner 18. 2. 1793). Dieser Satz ist weit klarer und unmißverständlicher als der andere, in dem Schiller selbst den Ertrag seiner Schönheitsphilosophie zu sehen glaubte: „Schönheit ist Freiheit in der Erscheinung“. Denn diese Definition, die so ausschließlich die Freiheit als das Wesen der Schönheit betont, unterschlägt die von Schiller selbst zuvor herausgearbeitete Tatsache, daß die Freiheit eben in einem freien Spiel mit der Regel besteht, *die Regel also zur Voraussetzung* ihres Bestandes hat. Allein Schiller, für den nun einmal Freiheit der Wert aller Werte war, hatte das natürliche Bestreben, auch die Schönheit gerade als eine Form der Freiheit zu verstehen. Und so kam er zu einer Definition, die weniger das Gleichgewicht zwischen Freiheit und Gesetzmäßigkeit als die *Freiheit vom Zwange der Gesetzmäßigkeit* betonte und damit der Schönheit den scheinbar revolutionären Charakter einer *Befreiung von der Regel* gab. Darin liegt eine sehr charakteristische Akzentverschiebung. Die Schönheit *ist*, darin waren Kant und Schiller einer Meinung, ein Zusammenspiel von Freiheit und Regelmäßigkeit, aber sie *beweist* sich durch eine *Überwindung* des Eindrucks der Regelmäßigkeit. Freiheit und Regel werden damit nicht mehr als gleichwertige Schönheitskomponenten aufgefaßt, sondern als zwei Partner, von denen der eine durch den anderen überwunden werden muß. In der Schönheit ist die Regel nur der Widerstand und Grund der Freiheit. Der eigentliche Eindruck aber, den wir von der Schönheit haben, ist die Befreiung von dem Zwang der Regel. Als solche bedeutet sie freilich keineswegs einen Rückfall in das Chaos völliger Regellosigkeit. In der Schönheit ist die Regel

vielmehr „aufgehobenes Moment“, sie ist in ihr bewahrt und vernichtet zugleich. Und die Form der Freiheit, die wir als Schönheit bezeichnen, ist eben *die* Freiheit, die durch das Gesetz hindurchgegangen und selbst gesetzmäßig geworden ist. Sie ist daher ebensosehr eine geregelte Freiheit wie eine freie Regel.

Schon diese erste Beobachtung führt auf das Grundmotiv, das über Schillers Stellung zu Kants Ästhetik entschieden hat: das *Freiheitsmotiv*. Für Schiller war die „Kritik der Urteilskraft“ vor allen Dingen die Begründung einer Ästhetik der Freiheit. Ihre geistesgeschichtliche Bedeutung bestand ihm auf der einen Seite darin, daß sie die Idee des Schönen von der Verbindung mit allen Nachbarideen befreit und sie streng von den Begriffen des Angenehmen, des Guten, des Vollkommenen unterschieden hatte. Auf der anderen Seite aber in der Erkenntnis, daß die Schönheit selbst eine Höchstform der Freiheit ist. Es durchzieht deshalb alle ästhetischen Schriften Schillers von jetzt ab, dem Kampfe analog, den der klassische Goethe unaufhörlich gegen jede Art des Naturalismus führte, ein ununterbrochener Kampf gegen jede Verwechslung und Vermischung des Schönen mit dem Sinnlich-Reizvollen, mit dem Sittlichen und mit dem Idealen. Und dieser Kampf hat um so größere Leidenschaft, als es der Kampf eines Renegaten gegen seine eigenen alten Glaubenssätze ist. Niemand hatte entschiedener an die letztliche Identität des Guten, Wahren und Schönen geglaubt als Schiller. Niemand hatte lebhafter den Gedanken verfochten, daß das Schöne eine Vorstufe der Erkenntnis wie der Sittlichkeit sei und daß uns in dem Schönen nur das Wahre und Gute verhüllt entgegenkomme. Bei niemandem erkennt man infolgedessen auch klarer die Bedeutung, die Kant für die Geschichte der Ästhetik hat, und die besondere Klärung, die seine Begriffsanalyse in der Tat herbeiführte. Bei niemandem wird indessen auch so deutlich, einen wie großen, aber auch wie *begrenzten* Wert jede Erkenntnis hat, die nichts weiter als die theoretische Klärung eines *Begriffes* ist. Denn die Schwierigkeit von Schillers Ästhetik, die um so größer wird, je tiefer sie ihren Gegenstand zu durchdringen sucht, beruht darauf, daß das, was zunächst *begrifflich* geschieden ist, sachlich doch wieder zusammengefügt werden muß, wenn das *Objekt* entstehen soll, dessen Betrachtung eigentlich interessiert. So ist es zwar eine wichtige Erkenntnis, daß die Begriffe schön, gut, angenehm und vollkommen etwas Verschiedenes bedeuten, aber andererseits ist es kein Zufall, daß sie sich in jeder Ästhetik immer wieder zusammenfinden. Denn die *Objekte*, auf die die Betrachtung dabei eingestellt ist, haben offenbar an *allen diesen Begriffen* teil. Und so läßt sich allerdings mit gutem Rechte behaupten, daß das Ringen um die Erfassung dieser Objekte zuletzt ein Streit um Worte sei, wenn man nur nicht vergessen will, daß eben durch solchen Streit um Worte die Sache eine theoretische Klärung erfährt. Trotzdem ist es zweckmäßig, sich diesen Charakter der ästhetischen Spekulation grundsätzlich klar-

zumachen, um sich gegen die Beunruhigung durch die vielfachen Widersprüche zu schützen, die in ihrem Verlaufe hervortreten und den Gegenstand immer wieder in eine neue Beleuchtung rücken.



Daß das Schöne und das Gute nicht nur etwas Verschiedenes, sondern sogar Gegensätze sind, hat Schiller vor allen Dingen an zwei Stellen seiner Schriften ausgeführt. Das erste Mal in den „Kalliasbriefen“, besonders dem vom 18. Februar 1793. Hier wird gezeigt, wie strenge Sittlichkeit als solche weder schön sei noch gar ein Kunstwerk schön machen könne. Ja die moralische Zweckmäßigkeit trägt zur Schönheit eines Kunstwerkes oder einer Handlung so wenig bei, „daß jene vielmehr sehr verborgen werden und aus der Natur des Dinges vollkommen frei und zwanglos hervorgegangen den Anschein haben muß, wenn diese, die Schönheit, nicht darüber verlorengelien soll“. Schönheit entsteht eben gerade nur dann, wenn wir strenge Gesetzmäßigkeit nicht bemerken; und es ist zwar höchst moralisch, aus Pflicht gegen seine Neigung zu handeln, aber schön ist es noch keineswegs. Denn um außerdem noch schön zu sein, muß eine moralische Handlung den Charakter der Zwanglosigkeit besitzen, nicht nur die Freiheit der Vernunft, sondern auch die Freiheit der Natur, d.h. Freiheit in der Erscheinung. Wir bemerken indessen schon hier: Sosehr Schönheit und Sittlichkeit in bestimmter Hinsicht Gegensätze sind, sosehr sind sie doch aufeinander angewiesen, sosehr bildet in ihrem Zusammenfallen das Gute die *Grundlage* des Schönen. Das Schöne ist zwar eine *Überwindung des Guten*, aber nur eine höhere Stufe des Guten, die das Gute selbst als überwundene Stufe zur Voraussetzung hat. Wir können auch sagen, wie Schiller ein anderes Mal von der Vollkommenheit sagt: Das Schöne ist eine *Form* des Guten, freilich, wie wir sogleich hinzusetzen müssen, um Mißverständnisse zu vermeiden, nicht allein eine Form des *Guten*, sondern ebenso auch eine Form des Vollkommenen, eine Form des Angenehmen usw. Sowenig sie also mit dem Inhalte bereits identisch ist, an dem sie in die Erscheinung tritt, sowenig kann sie diese Inhalte, ja Inhalte überhaupt, entbehren, an denen sie sich bewährt. Sie bewährt sich aber dadurch, daß sie den bestimmten Inhalten jede einseitige Bestimmtheit nimmt, daß sie im Gefühl für die Totalität des Lebens *ausgleichend* zu wirken sucht. — In der Abhandlung „Über das Pathetische“ sind diese Verhältnisse ins Psychologische gewandt. Schiller spricht von der *Verschiedenheit der moralischen und ästhetischen Beurteilung*, und er sagt: „Der nämliche Gegenstand kann uns in der moralischen Schätzung mißfallen und in der ästhetischen sehr anziehend für uns sein“ (8, 138). Er erläutert das an einem Selbstmorde, der zwar seiner Motive wegen moralisch nicht zu billigen sei, uns

aber doch als eine Tat der Freiheit ein gewisses Gefallen erzeuge. Wir bemerken allerdings beiläufig, wie vieldeutig bei Schiller der Begriff der Freiheit ist, der in dem Augenblicke Freiheit der Vernunft, in dem anderen aber Freiheit des Triebes bedeutet, in dem einen Falle Gesetzmäßigkeit, in dem anderen aber ihr Gegenteil. Um *überall* Freiheit erblicken zu können, muß Schiller in einer Weise mit dem Freiheitsbegriff jonglieren, daß dieser schließlich nur noch jenes ganz unbestimmte Gefühl bezeichnet, das der Mensch überhaupt bei dem Begriff „Freiheit“ empfindet. Nur unter Zugrundelegung dieses naiven Freiheitsbegriffes wird es verständlich, daß Schiller sich für den Selbstmord als einen Ausdruck des freien Willens begeistert, obgleich dieser in Wahrheit doch nur dann frei genannt zu werden verdiente, wenn er sich mit dem moralischen Gesetz identifiziert, während er im entgegengesetzten Falle nur Triebfreiheit hat, die doch ihrerseits gerade die Unfreiheit des bloß „getriebenen“ Menschen bezeichnet. Aber als Menschen *fühlen* wir uns bereits frei, wenn wir frei unseren Trieben folgen können, und diese Freiheit gewinnt gleichsam noch einen höheren Grad, wenn wir aus höherem Trieb uns von dem niederen Triebe zu befreien uns imstande zeigen. Das aber tut der Selbstmörder, der aus irgendwelchen höheren, wenn schon nicht streng moralischen Triebfedern die Kraft zeigt, sich von dem mächtigsten aller Triebe, dem Selbsterhaltungstrieb, zu befreien. Auch hier sehen wir wieder die Vieldeutigkeit von Schillers Freiheitsbegriff. Freiheit ist sowohl die Freiheit, seinem Trieb zu *gehören*, als auch die Freiheit, sich von einem solchen zu *befreien*. Und insofern besteht auch unsere metaphysische Freiheit nicht etwa in unserer absoluten Nötigung zur Pflicht, sondern umgekehrt in der *Freiheit*, uns *für oder gegen* die Pflicht zu entscheiden. Das aber ist nach Schiller nun der letzte Grund unseres Wohlgefallens auch an unmoralischen Handlungen, wofern sie nur irgendwie den Eindruck der Freiheit machen. Denn dieser Eindruck erinnert uns an unsere eigene Freiheit, eben das absolute Vermögen, so oder so zu wollen. Auch dieses Wohlgefallen nennt Schiller ein ästhetisches. Und ein moralisches kann es ja in der Tat nicht sein, da der Gebrauch, der hier von der Freiheit gemacht wird, kein moralischer ist. Das ästhetische Wohlgefallen bezieht sich also *nicht auf den moralischen, sondern auf den Willen überhaupt*, ist mithin ein allgemeineres Wohlgefallen als das moralische, das in jenem gleichsam potentiell enthalten ist. Bemerken wir, daß in diesem Falle nicht das Schöne eine Form des Guten, sondern das *Gute eine Form des Schönen* ist. Was uns an dem geschilderten Sachverhalte schön erscheint, ist die Freiheit schlechthin – die Freiheit jenseits von Gut und Böse bzw. die Freiheit *zu* Gut und Böse –, das Moralische ist nur ein Fall dieser Schönheit, wenn sich der freie Wille für das Gute entscheidet. – Wenn wir aber daraus folgern wollten, daß die sittliche Tat eine *höhere* Form der Schönheit sei, da sie ja unser Wohlgefallen an der Freiheit *überhaupt* mit dem

Wohlgefallen an dem richtigen Gebrauche der Freiheit verbindet, so werden wir zu unserer Überraschung von Schiller gerade des Umgekehrten belehrt. Er erklärt: „Aus diesem allen ergibt sich denn, daß die moralische und die ästhetische Beurteilung, weit entfernt, einander zu unterstützen, einander vielmehr im Wege stehen, weil sie dem Gemüt zwei ganz entgegengesetzte Richtungen geben; denn die Gesetzmäßigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, besteht nicht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. Daher wird ein Objekt zu einem ästhetischen Gebrauche gerade um so viel weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualifiziert“ (8, 143). Nicht genug, daß Schiller moralische und unmoralische Handlungen ästhetisch als *gleich* qualifiziert erachtet, geht er sogar so weit, die moralischen Handlungen für ästhetisch minderwertig zu erklären. Uns als sinnlich-vernünftigen Wesen gefällt nun einmal nicht die Tugend, sondern nur die Freiheit des Lebens. Und urteilen wir ästhetisch, so urteilen wir eben nicht als Vernunftwesen, das an der Gesetzmäßigkeit interessiert ist, sondern als Naturwesen, das vor allem an der Freiheit des Lebens Interesse hat. „Wieviel mehr wir in ästhetischen Urteilen auf die Kraft als auf die Richtung der Kraft, wieviel mehr auf Freiheit als auf Gesetzmäßigkeit sehen, wird schon daraus hinlänglich offenbar, daß wir Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geäußert als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen.“ „In ästhetischen Urteilen sind wir also nicht für die Sittlichkeit an sich selbst, sondern bloß für die Freiheit interessiert, und jene kann nur insofern unsrer Einbildungskraft gefallen, als sie die letztere sichtbar macht“ (8, 146/47). – Man kann zweifeln, ob Schiller in dem Bestreben, das ästhetische von dem moralischen Urteil so streng wie möglich zu sondern, mit der Überbetonung des Unmoralischen für den ästhetischen Gebrauch hier nicht zu weit gegangen ist. Jedenfalls zeigt seine eigene Tragödiendichtung mehr als ein Beispiel, das die Schönheit auch des moralischen Gebrauches unserer Freiheit genugsam beweist. Entscheidend ist allein die Einsicht, daß die Schönheit grundsätzlich unabhängig von der Sittlichkeit ist und als ihr innerstes Prinzip auch in diesem Zusammenhange die *Ganzheit des Lebens* gegenüber jeder Einseitigkeit erscheint. Die Schönheit, könnte man sagen, wahrt gleichsam die Interessen des *ganzen* Lebens, sie liegt deshalb unterhalb alles Einzelnen und umgreift als ein letztes Gesetz der Einheit und des Ausgleichs jeden Widerstreit, in dem die einzelnen Komponenten des Lebens miteinander liegen. Sie ist, wie wir zusammenfassend sagen können, *der Anwalt des Ganzen gegenüber seinen Teilen*. Insofern erscheinen bei dieser Betrachtung das Schöne und das Gute als Gegensätze in dem Sinne, wie auch das Ganze und seine Teile Gegensätze sind. Gegensätze aber, die doch so eng zusammengehören, wie die Teile und das Ganze eines sind.

Der Unterschied zwischen *Schönheit* und *Vollkommenheit* beruht grundsätzlich auf demselben Unterschiede, der auch demjenigen zwischen Schönheit und Sittlichkeit zugrunde liegt. Denn Vollkommenheit und Sittlichkeit sind einseitige Forderungen der Vernunft, Formen irgendeiner Gesetzlichkeit und abhängig daher von einem Begriff und dessen klarer Erkenntnis. Schönheit dagegen gefällt ohne Begriff. „Und darin (sagt Schiller in den Kalliasbriefen) hat Kant offenbar recht, daß er sagt, das Schöne gefalle ohne Begriff“ (An Körner 8. 2. 1793). Auch er leugnet daher „mit Kant, daß die Schönheit durch einen Begriff gefalle“ (18. 2. 1793). Vollkommen, definiert Schiller, ist ein Gegenstand, der ganz und gar seinem Begriff entspricht, und unser Wohlgefallen daran ist das Wohlgefallen der Vernunft an der Übereinstimmung der Wirklichkeit mit einer Vernunftidee. Es ist also ein ausschließlich intellektuelles Wohlgefallen. Die Vernunft erkennt ihre Idee in der Natur wieder und nennt solche Naturgegenstände vom Standpunkt ihrer Vernunftidee aus vollkommen. Solche Gegenstände sind vollkommen das, was sie sein sollen, das nämlich, was das Gesetz der Vernunftidee von ihnen fordert. Aber eben deshalb kann die Vollkommenheit nicht mit Schönheit identisch sein, die uns gerade nicht wegen ihrer Gesetzmäßigkeit, sondern wegen ihrer Freiheit gefällt. Schönheit ist nicht Vollkommenheit, das ist sonach klar. Aber sie ist – mehr als Vollkommenheit und ist, wo Schönheit sich an der Vollkommenheit bewährt, ein *Sieg über die bloße Vollkommenheit*. Auch das Vollkommene ist der Schönheit fähig. Es wird schön, sobald es sich mit der Freiheit vermählt. „Das Vollkommene dargestellt mit Freiheit wird sogleich in das Schöne verwandelt“ (an Körner 23. 2. 1793). „Vollkommen ist ein Gegenstand, wenn alles Mannigfaltige an ihm zur Einheit seines Begriffes übereinstimmt; schön ist er, wenn seine Vollkommenheit als Natur erscheint“ (ebd.). Schönheit ist also, wie Schiller an anderer Stelle sagt, „eine Form der Vollkommenheit“ (an Körner 25. 1. 1793). – „Der Umstand, daß bei weitem die meisten Schönheiten der Erfahrung keine völlig freien Schönheiten, sondern logische Wesen sind, die unter dem Begriff des Zweckes stehen wie alle Kunstwerke und die meisten Schönheiten der Natur“ (ebd.), dieser Umstand ist es nun, wie Schiller bemerkt, der dazu geführt hat, das Schöne als eine anschauliche Vollkommenheit mißzuverstehen und es mit ihm zu verwechseln. Aus diesem Grunde findet es Schiller höchst verdienstvoll von Kant, daß er eine anhängende von einer reinen Schönheit unterschieden habe. Nichtsdestoweniger ist er der Meinung, daß Kant aus dieser Unterscheidung eine ganz falsche Schlußfolgerung gezogen und dadurch den wahren Begriff der Schönheit „völlig verfehlt“ zu haben scheint. Ungeheuerlich sei es von Kant, daß er eine bedeutungslose Schönheit wie eine Arabeske für eine reinere Schönheit als die höchste Schönheit des Menschen erklärt habe, deshalb reiner, weil sie unabhängig von jeder Vorstellung der Vollkommenheit sei.

Die Wahrheit nämlich sei, daß sich die Schönheit nirgendwo schöner, nirgendwo mehr in ihrer höchsten Kraft zeigen könne als da, wo sie „die logische Natur eines Gegenstandes überwinde“, wo sie den vollkommenen Gegenstand von dem *Eindrucke* der Vollkommenheit *befreie*. Nur da aber könne die Schönheit ihre Kraft beweisen, wo ihr ein solcher Widerstand entgegenstehe. Wenn daher die Vollkommenheit nicht Schönheit sei, so sei die Vollkommenheit doch eine der glücklichsten Vorbedingungen dazu. Und die höchste Schönheit entstehe eben da, wo es ihr gelinge, einem vollkommenen Gegenstande eine schöne Form zu geben. Die Schönheit hat darum der Vollkommenheit nicht aus dem Wege zu gehen, sondern sie zu suchen, um sie zu überwinden. Nicht die reine, sondern eben das, was Kant so unglücklich anhängende Schönheit genannt hat, ist darum die höchste Form des Schönen. Schönheit ist zwar nicht die Regel, aber sie setzt, wie Schiller an späterer Stelle sagt, „eine gegebene Regel voraus“ (an Körner 4. 3. 1793). – Dieser in den Kalliasbriefen zum erstenmal auftauchende Gedanke über das wahre Verhältnis von Schönheit und Vollkommenheit wird von da ab eine der wichtigsten Grundlagen für Schillers weitere Schönheitsphilosophie. Er verbindet seine jetzige Theorie aber auch mit seiner früheren. Denn wenn zwischen dem Vollkommenen und dem Schönen auch kein unauflöslicher Zusammenhang besteht, so daß das Schöne *nur* am Vollkommenen existiert, so kann es doch darin in die Erscheinung treten, und das Schöne ist in diesem Falle allerdings – die Wahrheit in verschleiierter Gestalt. Dieser Gedanke bedeutet aber zugleich die so ungeheuer wichtige Verbindung von Kants und Goethes Schönheitsauffassung. Goethe hatte in seiner naturphilosophischen Kunstanschauung die Schönheit zweifellos mit der Vollkommenheit identifiziert. Nach ihm nennen wir schön ein Werk der Natur, das seiner wahren Idee entspricht. Kants Ästhetik hatte diese Auffassung zerstört. Miteinander identisch sind das Schöne und das Ideale keineswegs. Wohl aber kann nach Schillers nunmehriger Erkenntnis das Ideale die Grundlage der Schönheit sein und ist vielleicht sogar diejenige Grundlage, auf der sich Schönheit zu ihrer höchsten Höhe zu erheben vermag, so daß man vielleicht zu sagen berechtigt wäre: die Schönheit der Vollkommenheit sei auch zugleich die vollkommene Schönheit.

Der Grundgedanke, durch den über das wahre Verhältnis sowohl zwischen Schönheit und Sittlichkeit als auch zwischen Schönheit und Vollkommenheit entschieden wird, wiederholt sich nun noch einmal in der Auffassung des Verhältnisses zwischen dem Schönen und dem Angenehmen, dem Schönen und dem Sinnenreiz. Immer schon hatte Schiller gegen die Verwechslung von Schönheit und Sinnlichkeit gekämpft. Kants Ästhetik lieferte ihm zu diesem Kampfe neue Waffen. Und Schiller mußte sich auch aus diesem Grunde zu ihr hingezogen

fühlen, weil sie so entschieden die Schönheit von dem Sinnenreize trennt und den ästhetischen Zustand gerade in der vollkommenen Erhebung über unsere sinnliche Existenz erkennt. Gleich in einer der ersten unter Kantischem Einfluß geschriebenen Abhandlungen, „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“, sehen wir Schiller am Werke, die schöne Kunst als ein „freies Vergnügen“ von jedem anderen Vergnügen zu trennen, das auf der Befriedigung der Sinne beruht. Denn frei will Schiller „dasjenige Vergnügen nennen, wobei die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, tätig sind und wo die Empfindung durch eine bloße Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatz zu dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele einer blinden Naturnotwendigkeit unterworfen wird und die Empfindung unmittelbar auf ihre physische Ursache erfolgt“ (8, 16). Aber da das Wesen der Schönheit in der Freiheit besteht, in die sie uns versetzt und die sie in uns bewirkt, so folgert Schiller, ist „die sinnliche Lust die einzige, die vom Gebiet der schönen Kunst ausgeschlossen wird, und eine Geschicklichkeit, die sinnliche Lust zu erwecken, kann sich nie zur Kunst erheben oder nur alsdann“ – und nun folgt die entscheidende Einschränkung dieses Gedankens – nur alsdann, „wenn die sinnlichen Eindrücke nach einem Kunstplan geordnet, verstärkt oder gemäßigt werden und diese Planmäßigkeit durch die Vorstellung erkannt wird. Aber auch in diesem Fall wäre nur dasjenige an ihr Kunst, was der Gegenstand eines freien Vergnügens ist, nämlich der Geschmack in der Anordnung, der unsern Verstand ergötzt, nicht die physischen Reize selbst, die nur unsere Sinnlichkeit vergnügen“ (ebd.). Wir sehen, wie sich schon an dieser Stelle aus der These sogleich die Antithese entwickelt. Der Sinnenreiz *ist* zwar nicht schön und darf mit Schönheit nie verwechselt werden (wiewohl gerade dies die wichtigste Quelle aller Kunstirrtümer und aller Meinungsverschiedenheiten des Geschmacksurteils ist). Aber er gehört zum Schönen notwendig dazu und ist sogar eine Grundlage alles Schönen. Denn auch das ist ebenso sicher wie die Verschiedenheit von Schönheit und Sinnlichkeit, daß das Schöne nur in der Sinnenwelt existiert und gerade eben auch unseren Sinnen gefällt. Daß die Schönheit eine sinnliche Form der Wahrheit sei und sich gerade durch ihre Anschaulichkeit von dem abstrakten Gedanken unterscheide: diese Lehre war ja Gemeingut des Jahrhunderts und darum auch die Überzeugung des vorkantischen Schiller gewesen, auf der zum Beispiel ein Gedicht wie „Die Künstler“ vollkommen beruht. Aber auch Kant hatte ja die Schönheit gerade in die Mitte zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit gestellt und ihr Wesen eben in der Verbindung dieser beiden entgegengesetzten Erkenntnisprinzipien gesehen. Es hieß also nur, die Kantische Bahn weiter verfolgen, wenn man sowohl den sinnlichen wie den unsinnlichen Charakter der Schönheit betonte und darum praktisch einen Kampf nach beiden Fronten führte: sowohl gegen die Aufdringlichkeit der Sin-

nesreize, die den ästhetischen Zustand von der Wirklichkeit her bedrohen, wie auch gegen die übertriebene Unsinnlichkeit, durch die der ästhetische Zustand den abstrakten Dingen zu nahe gerückt wird. Auch in dem Verhältnis zwischen Schönheit und Sinnesreiz galt das gleiche Gesetz, daß sich Schönheit an einem Widerstande bewähren muß. Sie bedarf des Sinnlichen, um es durch ihre Form zu überwinden. Denn Schönheit ist ganz allgemein die *Überwindung des Stoffes durch die Form*. Und ihre Kraft wird um so stärker sein, je stärkere Sinnesreize sie zu vergeistigen imstande ist. Auch von den Sinnesreizen gilt dasselbe wie von Sittlichkeit und Vollkommenheit: Im Zusammenhange der Schönheit haben sie den Charakter des aufgehobenen Momentes. Und sie sind in ihr in demselben Maße legitimiert, wie sie sich dem Gesetze der Schönheit unterordnen. Die schöne Kunst verschmäht zwar, wie Schiller immer und immer wieder betont, die sinnlichen Lüste (z. B. 8, 17), aber sie bewährt sich gerade an ihnen, indem sie sie durch die Form veredelt. Schönheit ist das Gegenteil von Askese, aber auch das Gegenteil von Wollust. Sie ist auch hier wieder der Anwalt der *Lebensganzheit*, dessen Aufgabe es ist, den schönen Ausgleich der entgegengesetzten Prinzipien zu bewirken. Die ganze Sinnenwelt dringt mit der Schönheit auf uns herein, aber sie dringt auf uns herein, ohne uns sinnlich zu überwältigen. Denn wir genießen in ihr das Sinnliche zwar *durch* die Sinne, aber *mit* dem Geist. Obgleich uns das Schöne sinnlich entgegenkommt, ist es doch die *Überwindung der Sinnlichkeit des Sinnlichen*.

Zum Reize der Sinnlichkeit in diesem Sinne gehört aber auch das gesamte Gefühlsleben des Menschen, soweit es irgendwie den Charakter eines Affektes hat. Kant selbst, der ja schon in der Ethik das Gefühl der Naturseite des Menschen zugerechnet hatte, nannte auch in der Ästhetik Reiz und Rührung immer zusammen. Und so gehört zu den sehr charakteristischen Eigentümlichkeiten von Schillers Ästhetik auch die Anschauung, daß die schöne Kunst auch jede starke Gefühlswirkung notwendig verpönen müsse. Im diametralen Gegensatz zu Lessings „Hamburger Dramaturgie“, die die Stärke der Gefühlswirkung zum Wertmaßstab jeder Tragödie machte und von ihr nichts weiter als möglichst starke Erregung von Mitleid und Furcht verlangte, erklärte es Schiller für das wahre Ideal einer Tragödie, daß sie auch „im höchsten Sturme des Affektes die Gemütsfreiheit schone“ (8, 249). „Eine schöne Kunst der Leidenschaft gibt es (fährt er fort); aber eine schöne leidenschaftliche Kunst ist ein Widerspruch, denn der unausbleibliche Effekt des Schönen ist Freiheit von Leidenschaften.“ Freilich sehen wir auch an dieser Stelle wieder, wie These und Antithese unauflöslich miteinander verbunden sind und nur durch einander existieren. Wiewohl als der letzte Effekt der Schönheit die Gemütsfreiheit vom Sturm der Leidenschaft gepriesen wird, so ist die Erregung dieses Sturmes nichtsdestoweniger die

unerläßliche Vorbedingung. Und die Forderungen der „Hamburgischen Dramaturgie“ werden in Schillers Schönheitstheorie nicht aufgegeben, sondern wiederum nur aufgehoben. Das Schöne ist nicht Leidenschaftslosigkeit, sondern Leidenschaftsgeformtheit, es ist das Maß auch in der Leidenschaft.

So läßt sich also dies zunächst als das allgemeinste Resultat von Schillers Ästhetik betrachten: das Schöne ist weder mit dem Guten und Vollkommenen noch mit dem Angenehmen und Rührenden identisch und darf mit keinem von ihnen verwechselt werden. Und doch hat jeder dieser Inhalte die Möglichkeit, Bestandteil des Schönen zu werden und vom Schönen gleichsam „aufgehoben zu werden“. Die Schönheit selbst ist unabhängig von jedem Inhalte, an dem sie in die Erscheinung tritt, und auch das Häßlichste hat noch die Möglichkeit, verschönt zu werden. Sie ist ein allgemeinstes, rein formales Prinzip, das sich an jedem Inhalte bewähren und vollenden kann. Aber darum ist ein Inhalt überhaupt die allgemeinste Grundbedingung ihrer Existenz. Ihr wesenhaftes Prinzip ist die Ausgleichung von Einseitigkeiten, aber eben darum gehören die Einseitigkeiten zu ihrer Vorbedingung. Und es entsteht keine Schönheit, wo diese keinen Widerstand zu besiegen hat. Das vielmehr ist die sogenannte leere Schönheit, der es an innerem Widerstand gebricht und die uns kraftlos erscheint, weil sie in der Tat keine Kraft benötigt hat, um sich zu konstituieren. — *Schönheit ist die Überwindung des Stoffes durch die Form.* Unter Stoff aber ist nun in Schillers Ästhetik alles zu verstehen, was überhaupt den Inhalt irgendeines Schönen zu bilden vermag. Und Stoff in diesem Sinne ist so gut das Geistigste wie das Sinnlichste. Der Stoff des Schönen kann sowohl ein Gedanke wie ein Gegenstand der Sinne sein, sowohl das Vollkommene wie das Angenehme, das Gute wie auch das Böse. Die *Form* aber, durch die jeder Gegenstand verschönt werden kann, ist nichts anderes als die *Ausbalancierung der besonderen Wirkung eines Gegenstandes durch eine entgegengesetzte*. Sie wird also in einer Vergeistigung des Gegenstandes bestehen, wenn dieser ein sinnlicher ist, in einer Versinnlichung aber, wenn dieser ein geistiger ist. Die Schönheit ist Ergänzung. Sie ergänzt das eine durch das andere zu der Ganzheit einer ausgeglichenen Totalwirkung. „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk (heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung) soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das *Ganze* des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf *einzelne* Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; und *je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger*

derselbe mit *seiner* Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, *desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt* und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muß völlig frei und unverletzt bleiben, es muß aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den Händen des Schöpfers gehn“ (8, 249).

Wenn mithin Schönheit ein so allerallgemeinstes rein formales Prinzip ist, das sich auf keine Weise inhaltlich bestimmten läßt, wenn es nichts weiter ist als die allgemeinste Forderung nach einem Ausgleich, die aber *eine inhaltliche Bestimmtheit erst durch dasjenige erhält, was jeweils ausgeglichen werden muß*, dann hat Kant völlig recht, wenn er die Unmöglichkeit jedes objektiven Geschmacksbegriffes behauptet. Man kann wohl zu analysieren versuchen, wie für den einzelnen, ja für eine ganze Gruppe von Menschen die Schönheit praktisch zustande kommt, indem man sich zum Bewußtsein bringt sowohl dasjenige, was für die individuelle Veranlagung als *ausgleichsbedürftig* erscheint, als auch dasjenige, *wodurch der Ausgleich für das individuelle Gefühl bewirkt wird*; aber obwohl wir alle unter dem inneren Verlangen nach Schönheit stehen und der Effekt der Schönheit überall derselbe ist, so bleibt doch immerzu dem Wandel des Lebens unterworfen, wo dieser Ausgleich nötig wird und auf welche Weise er zustande kommt. Es gibt deshalb in der Tat kein objektives Geschmacksprinzip als eben das allerallgemeinste *des Ausgleichs überhaupt*. Und die Anstrengungen, die Schiller in den Kalliasbriefen macht, um das „objektiv Schöne“ zu erkennen, nämlich diejenigen Gegenstände, die auf jedermann schön wirken *müssen*, sind in Wahrheit nur ein Versuch, sich über die *eigenen* Schönheitsforderungen klarzuwerden. Nur für Schiller und diejenigen, die seines Geistes sind, d.h. aber für die gesamte Klassik, entsteht Schönheit auf die Weise, wie er es in den Kalliasbriefen beschrieben hat – als Freiheit in der Erscheinung. *Nur für ihn liegt die Ausgleichsbedürftigkeit*, wir können auch sagen die Häßlichkeit der Gegenstände in dem *Eindrucke ihrer Unfreiheit*. *Nur für ihn besteht deshalb Schönheit in jener Freiheit*, durch die er sich das Zustandekommen des Schönheitseindrucks erklärt. Wenn für ihn Schönheit in der Befreiung vom Zwange einer Regel besteht, so würde für den Menschen eines anderen Zeitalters Schönheit vielleicht gerade umgekehrt in der Regelung einer häßlichen Freiheit bestehen (man denke etwa an die französische Gartenkunst, aber überhaupt an jeden romanischen Klassizismus). Denn darin eben beruht die Relativität der Schönheit, daß sie abhängig ist von der jeweiligen Lage des Lebens. Und das hat Schiller selbst an späterer Stelle klar erkannt, wenn er in den Briefen über die ästhetische Erziehung zwischen einer schmelzenden und einer energischen Schönheit unterscheidet. Denn diese Unterscheidung beruht auf der Verschiedenheit typischer Lebens-

lagen des Menschen, in denen deshalb die Schönheit jedesmal eine verschiedene Funktion besitzt, bzw. in denen sie jedesmal auf entgegengesetzte Weise zustande kommt. Für den „angespannten“ Menschen bedeutet Schönheit „Abspannung“, für den „abgespannten“ muß sie in einer „Anspannung“ bestehen. Inhaltlich ist die allgemeine Ausgleichsfunktion der Schönheit eben abhängig von dem, was gerade ausgeglichen werden muß. Und so ist auch die klassische Schönheit nur *ein* möglicher *Fall* von Schönheit, der zwar genau der Gemütslage der Menschheit im klassischen Zeitalter entsprach und darum von ihr als absolut mißverstanden wurde, der aber tatsächlich genausowenig absolute Allgemeingültigkeit besitzt wie jeder andere. Schiller hätte das Mißverständnis seines Suchens nach einem objektiven Schönheitsprinzip leicht erkennen können, wenn er sich die Frage vorgelegt hätte, wie es kommt, daß Kant die Unmöglichkeit eines objektiven Geschmacksurteils behauptet, obwohl er das Wesen einer bestimmten Schönheit praktisch geradeso erklärt hatte wie Schiller selbst: als Freiheit in der Gesetzmäßigkeit. Aber Kant hatte begriffen, daß diese theoretische Schönheitsformel praktisch kein allgemeingültiges Urteil erlaubt. Wir wissen zwar ganz allgemein, was *schön* ist, aber *was* schön ist, wissen wir jeder nur für sich. Und darin unterscheidet sich das Geschmacksurteil in keiner Weise von dem sittlichen. Kant glaubte zwar in der Generalisierbarkeit der Handlungen ein objektives Kriterium für ihre sittliche Qualität zu haben. Aber nicht alle haben es ihm geglaubt. Und so gilt auch von der Sittlichkeit: Wir wissen zwar, was *sittlich* ist, aber *was* sittlich ist, muß der einzelne mit seinem Gewissen ausmachen.

Wir sind von dem Gedanken ausgegangen, daß Schiller in der „Kritik der Urteilskraft“ eine Ästhetik der Freiheit gesehen habe. Wir haben diesen Gedanken verfolgt durch alle seine Anwendungen auf die Befreiung des Schönen nicht nur von allen anderen Formen des Wohlgefallens, sondern schließlich von allen Inhalten überhaupt. Aber je leerer dadurch die Schönheit zu werden drohte, um so schärfer haben wir den entgegengesetzten Gedanken hervorgehoben, daß die Freiheit, die die Schönheit allen ihren Inhalten gegenüber behauptet, nichtsdestoweniger diese Inhalte als solche zur Voraussetzung hat, daß also die ästhetische Freiheit nicht nur in einer Freiheit *von* allen Inhalten, sondern damit zugleich in einer Freiheit *zu* allen Inhalten besteht. Tatsächlich ist die ästhetische Freiheit also keine absolute Befreiung von allen Inhalten überhaupt, sondern nur eine Befreiung von der *Herrschaft* einzelner Inhalte durch ihre Ausbalancierung mit anderen. Auf diesem Tatbestande beruht nun, psychologisch betrachtet, der Gemütszustand, in den uns die Schönheit versetzt und den wir als die ästhetische Gemütsverfassung oder die ästhetische Geisteshaltung bezeichnen. Diese Gemütsverfassung aber wird immer entschiedener der Gegenstand von Schillers

ästhetischer Spekulation. Hatte er am Anfang seines Theoretisierens vor allen Dingen dem schönen *Gegenstande* seine Aufmerksamkeit geschenkt, so richtete sich sein Interesse im weiteren Verlaufe immer mehr auf den ästhetischen *Zustand*, in den wir durch den schönen Gegenstand versetzt werden. Denn eben auf der besonderen Wirkung des Schönen beruhte nach Schillers Meinung die wahre Bedeutung des Schönen im Zusammenhange des Lebens. Auf der Theorie dieses Zustandes erhob sich die Idee der ästhetischen Erziehung. Es ist aus diesem Grunde notwendig, auch noch Schillers Theorie des ästhetischen Zustandes wenigstens kurz ins Auge zu fassen, obwohl sie im Verlaufe der bisherigen Ausführungen immer bereits mit zur Sprache gekommen ist. Denn die Ästhetik der Freiheit findet erst unter diesem Gesichtspunkte ihren krönenden Abschluß.

Auch die Grundtatsache des ästhetischen Verhaltens ist ja Freiheit, eben jene Freiheit gegenüber allen Inhalten der Schönheit, die Kant als „interesseloses Wohlgefallen“ bezeichnet hatte. Wir sind im ästhetischen Gemütszustande an den Inhalten unserer Vorstellung anders interessiert als an den gleichen Inhalten, wenn sie uns als Wirklichkeiten entgegentreten. Vor dem Mörder schauern wir in Wirklichkeit vielleicht zurück, im Bilde der Kunst vermögen wir uns seinem Anblicke hinzugeben. Wir bewahren also im ästhetischen Zustande allen Inhalten unseres Erlebens gegenüber eine gewisse Distanz. Das Wirklichkeitsgefühl wird ausgeschaltet. Wir befreien uns von dem Zustand der Wirklichkeit und genießen das Glück einer Befreiheit von ihr. – Damit aber ist der ästhetische Zustand erst zur einen Hälfte bezeichnet. Denn, wie wir wissen, ist die Schönheit nicht faktisch inhaltslos, sondern trägt uns umgekehrt die ganze Fülle des Lebens entgegen. Und die Wirklichkeit ihrer Inhalte ist nicht *dadurch* ausgeschaltet, daß die Inhalte reduziert, sondern daß sie miteinander ausbalanciert sind und sich dadurch gegenseitig in ihrer Wirksamkeit begrenzen. Die Freiheit, in der wir uns im ästhetischen Gemütszustande befinden, ist deshalb ebensosehr eine Freiheit *von* aller Wirklichkeit wie eine Freiheit *zu* allen Wirklichkeiten. Dadurch, daß wir keinem einzelnen Inhalte ausgeliefert werden, ohne daß ihm ein anderer die Waage hielte, bekommen wir die Freiheit, uns allen hinzugeben, freilich nur in dem Maße hinzugeben, wie wir uns einem *Spieler* hinzugeben pflegen. So besteht der ästhetische Zustand zwar in einer ungeheuer extensiven Hingabe an die Wirklichkeit, aber der Intensität dieser Hingabe ist ein bestimmtes *Maß* gesteckt. Es ist eine Hingabe an die Welt, bei der wir uns wie beim Spieler letzten Grundes in der Hand behalten. Man gibt sich hin, ohne sich „wirklich“ hinzugeben. So wird zwar im ästhetischen Zustande unser Stofftrieb einerseits aufs höchste befriedigt, und wir lassen in ihm unserem Lebenshunger völlig die Zügel schießen, andererseits aber sind wir vom *Zwange* des Stofftriebes ganz und gar befreit. Wir erleben das Leben, aber nicht wirklich, sondern hinter den Schranken, mit denen

uns unsere Vorsicht gleichsam umgeben hat. Wir können diesen Zustand psychologisch aber noch so verstehen, daß in ihm die beiden Grundtriebe des Menschen, Stoff- und Formtrieb, zu einem spielenden Gleichgewichte gekommen sind. Auch sie heben sich in diesem Zustande gleichsam auf. Aber wenn darum ihre Wirkung einerseits gleich Null ist, so ist sie auf der anderen Seite beinahe gleich unendlich. Denn sie halten sich die Waage in einem Augenblicke, wo in beiden Waagschalen die stärksten Gewichte liegen. Die Freiheit des ästhetischen Zustandes ist also die *Freiheit des Gleichgewichts*, des Gleichgewichts, das ebenso sehr den Charakter vollkommenster Befreiheit wie den vollkommenster Gewichtigkeit besitzt. Sie ist eine Freiheit für die *Ganzheit* unseres Lebens, die freilich nur deshalb möglich ist, weil sich alle seine Teile gegenseitig ebenso sehr begrenzen wie ergänzen. Diese Freiheit und dieser Zustand ist zwar kein Maximum, wohl aber ein Optimum des Lebens.

Es war in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts herkömmlich, dem Schönen das *Erhabene* als eine andere Form des Schönen gegenüberzustellen. Auch Kant hatte diesem Herkommen seinen Tribut gezahlt und seiner Analytik des Schönen eine ebensolche des Erhabenen nachfolgen lassen. Versetzen wir uns in Schillers geistige Lage, so war seine Ästhetik an einer Erfassung des Erhabenen im besonderen Maße interessiert. Wie an früherer Stelle dargelegt, war Erhabenheit überhaupt das natürliche Ideal seiner Seele, dem seine gesamte Tragödiendichtung unterstand. Aus dem antithetischen Charakter seiner Natur heraus mußte er *unwerben* umgekehrt dasjenige, was ihm von Natur nicht gegeben war, und so galten seine ästhetischen Bemühungen zunächst der Idee des Schönen, durch die seine an sich erhabene Natur ihre notwendige „Ergänzung“ fand. Gerade darum aber mußte ihm alles daran gelegen sein, auch das Erhabene, das, was seiner Natur am nächsten lag, in das neue Reich seines Geistes aufzunehmen und es dadurch zu legitimieren, daß er es als eine Form der Schönheit, und zwar als eine solche verstand, die sich der Schönheit im engeren Sinne gleichberechtigt gegenüberstellt. Insofern, kann man sagen, haben Schillers Bemühungen um das Erhabene den Charakter einer Rettung, indem das Erhabene sowohl in das Reich des Schönen gerettet als auch in seiner Selbständigkeit gegenüber dem Schönen gerettet wird. Und abermals war es Kant, der dieser Rettung philosophisch die Wege geebnet hatte. Deshalb steht freilich das Erhabene in Schillers (aber auch in Kants) Ästhetik zum Schönen auch in einem logisch seltsam widerspruchsvollen Verhältnis. Es ist ihm untergeordnet und gleichgeordnet zugleich. Es ist zwar eine Form des Schönen, zugleich aber auch ein Gegensatz des Schönen. Das heißt: Der Begriff des Schönen wird das eine Mal in einer weiteren, das andere Mal in einer engeren Bedeutung gebraucht.

Kant hatte das Erhabene als ein Objekt erklärt, das uns dazu veranlaßt, uns über den von ihm ausgehenden peinlichen Sinneseindruck zu erheben. Seine Voraussetzung also ist die Peinlichkeit des Sinneseindrucks, die durch das Mißverhältnis zwischen der Größe oder der Gewalt des Objekts und unserem menschlichen Fassungsvermögen hervorgerufen wird. Im erhabenen Gegenstande kommt uns zunächst ein überwältigender Eindruck entgegen, der, wie das Wort sagt, uns als endliche Wesen überwältigt, sei es, daß er alle unsere Begriffe übersteigt, sei es, daß er unsere Lebenskraft zu Boden drückt und uns dadurch unsere eigene Kleinheit zum Bewußtsein bringt. Insofern ist die erste Wirkung des Erhabenen das Umgekehrte dessen, was das Wort besagt. Es erhebt uns nicht, sondern schlägt uns zu Boden. *Wir* aber sind es, die sich über die eigene Niedergeschlagenheit erheben, indem wir uns auf unsere übersinnliche Natur besinnen und uns durch das Bewußtsein unserer inneren Erhabenheit über die Natur von dem Bewußtsein unserer äußeren Unterlegenheit gegenüber der Natur befreien. Das Erhabene erhebt uns nicht, sondern wir erheben uns über das Erhabene. Wir genießen in dem erhabenen Gegenstande unsere eigene Erhabenheit, die Erhabenheit des Geistes über die Natur, unserer inneren Freiheit über unsere äußere Bezwungenheit. – Auch dieser Akt ist also, recht gesehen, ein Befreiungsakt, ja ein Befreiungsakt in einem Grade, der uns deshalb intensiver erscheint, weil er der Wirklichkeit offenbar nähersteht. Zwar verhalten wir uns auch dem Erhabenen gegenüber noch ästhetisch; denn nur indem wir uns der Wirkung des erhabenen Gegenstandes nicht wirklich aussetzen, behalten wir die Kraft, uns geistig über ihn zu erheben. Und doch hat der erhabene Gegenstand für uns offenbar eine größere Wirklichkeit, weil er lebhafter auf uns wirkt, uns stärker packt, uns tiefer als jeder andere erschüttert. Wir sind dem Erhabenen gegenüber in dringender Gefahr, unsere Fassung zu verlieren, und haben alle Kraft nötig, um gefaßt zu bleiben. Wir müssen uns gegen seinen Anblick innerlich zur Wehr setzen, und diese größere Aktivität, die wir ihm gegenüber entfalten müssen, gibt auch unserem Zustande den Charakter einer intensiveren Wirklichkeit.

Schiller hat diesen Zustand des Erhabenen sehr genau gekannt und oft genau beschrieben. Er hat das Erhabene treffend eine „schauerliche Lust“ genannt, aber eine Lust, die edle Seelen höher schätzen als jede andere, die nicht mit dem Schauder erkaufte werden muß. Das erhabene Objekt, führt er einmal aus, ist „eine Vorstellung von etwas, das entweder unsere sinnliche Fassungskraft oder unsere sinnliche Widerstandskraft überschreitet oder zu überschreiten droht“, jedoch ohne diese Überlegenheit bis zur Unterdrückung jener beiden Kräfte zu treiben und ohne die Bestrebung zur Erkenntnis oder zum Widerstand in uns niederzuschlagen. Ein Mannigfaltiges wird uns dort gegeben, welches in Einheit zusammenzufassen unser anschauendes Vermögen bis an seine Grenzen treibt. Eine

Kraft wird uns hier vorgestellt, gegen welche die unsrige verschwindet, die wir aber doch damit zu vergleichen genötigt werden. Entweder ist es ein Gegenstand, der sich unserm Anschauungsvermögen zugleich darbietet und entzieht und das Bestreben zur Vorstellung weckt, ohne es Befriedigung hoffen zu lassen; oder es ist ein Gegenstand, der gegen unser Dasein selbst feindlich aufzustehen scheint, uns gleichsam zum Kampf herausfordert und für den Ausgang besorgt macht. Alle setzen das Gemüt in eine unruhige Bewegung und spannen es an. Ein gewisser Ernst, der bis zur Feierlichkeit steigen kann, bemächtigt sich unserer Seele, und indem sich in den sinnlichen Organen deutliche Spuren von Beängstigung zeigen, sinkt der nachdenkende Geist in sich selbst zurück und scheint sich auf ein erhöhtes Bewußtsein seiner selbständigen Kraft und Würde zu stützen. Dieses Bewußtsein muß schlechterdings überwiegend sein, wenn das Große oder das Schreckliche einen ästhetischen Wert für uns haben soll. Weil sich nun das Gemüt bei solchen Vorstellungen begeistert und über sich selbst gehoben fühlt, so bezeichnet man sie mit dem Namen des Erhabenen, obgleich den Gegenständen selbst objektiv nichts Erhabenes zukommt und es also wohl schicklicher wäre, sie erhebend zu nennen“ (8, 156f.). Ein andermal sagt er: „Der erhabene Gegenstand ist von doppelter Art. Wir beziehen ihn entweder auf unsere Fassungskraft und erliegen bei dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden; oder wir beziehen ihn auf unsere Lebenskraft und betrachten ihn als eine Macht, gegen welche die unsrige in nichts verschwindet. Aber ob wir gleich in dem einen wie in dem andern Fall durch seine Veranlassung das peinliche Gefühl unserer Grenzen erhalten, so fliehen wir ihn doch nicht, sondern werden vielmehr mit unwiderstehlicher Gewalt von ihm angezogen. Würde dieses wohl möglich sein, wenn die Grenzen unsrer Phantasie zugleich die Grenzen unsrer Fassungskraft wären? Würden wir wohl an die Allgewalt der Naturkräfte gern erinnert sein wollen, wenn wir nicht noch etwas anderes im Rückhalt hätten, als was ihnen zum Raube werden kann?... Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphiert, aber an das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen“ (8, 423). „Bei dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns... Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit *nicht* zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift“ (8, 424).

Erhabenheit ist wie Schönheit also eine Form der Freiheit. Auch in ihr befreien wir uns von der Herrschaft eines bestimmten, und zwar übermächtigen Eindruckes. Auch in ihr geschieht dies dadurch, daß wir dem Eindrucke einen

anderen gegenüberstellen und ihn dadurch in uns zum Gleichgewichte bringen. Auch der Zustand der Erhabenheit ist ein Ausgleichsvorgang. Wir erringen unser Gleichgewicht wieder, indem wir dem, was auf uns als Naturwesen einstürmt, die Kraft unseres Geistes entgegenstellen. Auch die Erhabenheit beruht auf der Überwindung eines Widerstandes, gleichwie die Schönheit, wie wir uns erinnern, überall einen Widerstand zur Voraussetzung hat. Sie ist aus diesem Grunde allerdings eine Form der Schönheit, und es gilt von ihr das nämliche, was von dieser gesagt worden ist. – Nichtsdestoweniger besteht zwischen Erhabenheit und Schönheit ein grundsätzlicher Unterschied. Er liegt in der Art und Natur des Widerstandes, der hier ästhetisch überwunden wird. *Beim Schönen im engeren Sinne hat die inhaltliche Grundlage Lustcharakter.* Sowohl das Angenehme wie das Gute und Vollkommene, daran die Schönheit sich so gern bewährt, erregen Wohlgefallen. Und Kants Analyse des Schönen hatte eben darin bestanden, das spezifische Wohlgefallen, das wir als schön bezeichnen, von den anderen Formen des *Wohlgefallens* zu unterscheiden, mit denen es so gern verwechselt wird. *Die inhaltliche Grundlage des Erhabenen aber ist von Natur unlustvoll.* Wir erheben uns in der Erhabenheit nicht wie in der Schönheit von einer schon vorhandenen Stufe der Lust zu einer noch höheren, sondern aus der ganzen Tiefe der Unlust zur Lust – aber darum auch zu einer noch höheren Höhe der Lust, als uns das Schöne zu gewähren vermag. *Deshalb* höheren Lust, weil der Weg, den wir dabei zu durchmessen haben, ein weiterer, der Aufschwung also ein größerer ist. Wir gelangen in der Erhabenheit nicht bloß zu einem Ausgleich, zu einer ruhigen Harmonie, sondern darüber hinaus zu einem Überschuß an Lust, nämlich zu der Lust an unserer Kraft, uns so über das Unlustvolle erheben zu können. Das Erhabene entspannt uns daher nicht, wie die Schönheit tut, sondern spannt alle Kräfte in uns an, und wir „ermannen“ uns in ihm zu dem Höchsten, dessen wir fähig sind. Schiller hat deshalb auch die Schönheit im engeren Sinne als „schmelzende“, die Erhabenheit aber als „energische“ Schönheit bezeichnet. Auch diese Anspannung aller unserer Gemütskräfte vollzieht sich noch im Rahmen des ästhetischen Zustandes, sie ist noch „uninteressiertes Wohlgefallen“. Aber sie hat bereits einen stärkeren Wirklichkeitscharakter. *Wir spielen zwar noch – denn in Wirklichkeit würden wir das Erhabene nicht ertragen –, aber wir spielen doch bereits mit einem größeren Ernst.*

Die Gegenüberstellung von Schönheit und Erhabenheit ist zweifellos sehr lehrreich. Sie zeigt nicht nur überhaupt, auf wie verschiedene Weise der ästhetische Ausgleich zustande zu kommen vermag, sondern darüber hinaus *zwei grundsätzliche Möglichkeiten* dieses Ausgleichs, von denen die eine in der Befreiung von der Lust, die andere in der Befreiung von der Unlust besteht, die eine ein Ausgleich angenehmer, die andere ein Ausgleich unangenehmer Spannungen

des Gemütes ist. Sie wirkt aber andererseits auch mißverständlich. Denn sie veranlaßt den Irrtum anzunehmen, daß *es nur diese beiden Formen* ästhetischen Ausgleichs gäbe und daß das ganze Reich des Schönen daher zwischen Schönheit und Erhabenheit aufzuteilen sei. In Wahrheit gibt es unendlich viele Möglichkeiten solchen Ausgleichs, und nur die Sprache ist es, deren für die Ästhetik völlig unzulängliche Begriffsbildung hier den wahren Sachverhalt verdeckt.

2

Das *Wesen der Kunst* läßt sich sowohl von der Form wie vom Inhalte her bestimmen. Das letztere hatte die ganze vorkantische Ästhetik, es hatte Goethe und es hatte Schiller selbst getan, und das allgemeine Nachdenken hatte vor allen Dingen dem *wahren Gegenstande* der Kunst gegolten. Was hat der wahre Künstler darzustellen? Die Natur? die wirkliche oder die wahre Natur? das Individuelle oder das Allgemeine? die große Ausnahme oder die schöne Regel? War der Zweck der Kunst die moralische Belehrung? die gefühlsmäßige Erschütterung? die intuitive Einsicht? Oder bestand er überhaupt nur in der Offenbarung einer Persönlichkeit? Es bezeichnet den grundsätzlichen Unterschied der auf Kant gegründeten Kunstauffassung, daß sie allen diesen inhaltlichen Motiven gegenüber *die Form für den konstituierenden Grundzug aller schönen Kunst* erklärt, hinter der alle inhaltlichen Bestimmungen erst in zweiter Linie stehen. Das, was ein vom Künstler hervorgebrachtes *Werk* zum *Kunstwerk* macht, ist, unabhängig von jedem Wert des Gegenstandes, eine bestimmte Form. Es ist die ästhetische Behandlung seines Gegenstandes. Worin diese ästhetische Behandlung besteht, ist im vorigen Abschnitte genau entwickelt worden. Denn sie ist nichts anderes als die Gestaltung eines Gegenstandes zum schönen Gegenstand, d.h. zu einem Gegenstande, dessen primäre gegenständliche Wirkung durch eine entgegengesetzte Wirkung *ausgeglichen* ist. Kunst ist also von Natur aus *schöne Kunst*. Sie ist ihrem Wesen und ihrem Begriff nach die Kunst, einem Gegenstande eine schöne Form, die Form der Schönheit zu geben. Irgendeine inhaltliche Bestimmung ist folglich mit dem Begriff der Kunst in keiner Weise gegeben. Es gibt keinen Gegenstand, der sich nicht künstlerisch behandeln ließe. Und demzufolge ist die Frage nach dem „wahren Gegenstande“ der Kunst eine falsch gestellte, auf die es darum auch keine richtige Antwort gibt. – Das ist die Grundposition von Schillers Kunsttheorie, wie sie ihm durch Kant begründet schien. Es ist die Position, durch die er seinen eigenen Jugendstandpunkt, aber auch den Standpunkt aller vorkantischen Kunsttheorie überwunden hat und in der das eigentlich Neue, Fortschrittliche und Moderne seiner Kunstanschauung besteht. Er hat diese Position

nie wieder aufgegeben; aber sie steht, was man zum wahren Verständnis von Schillers kunsttheoretischen Schriften wohl begreifen muß, nicht stets im Vordergrund der Betrachtung. Denn wenn sie auch die allgemeinste Voraussetzung seiner Kunstanschauung ist, so ist sie darum auch so allgemein, daß sie nur an der Erörterung besonderer Probleme zutage treten kann. Diese Probleme aber müssen notwendig Probleme des Inhalts sein. Denn eben aus der Art des Inhalts ergibt sich ja erst die Art der ästhetischen Bearbeitung. Und so handeln Schillers kunsttheoretische Schriften zum größten Teil von Fragen, wie bestimmte Gegenstände Gegenstände der Kunst zu werden vermögen. Für *bestimmte* Gegenstände ist aber auch Schiller interessiert. Und diese Tatsache widerstreitet so wenig seiner allgemeinen Grundauffassung vom rein ästhetischen Charakter aller Kunst, daß diese Grundauffassung überhaupt erst durch die Berührung mit bestimmten Gegenständen ihre praktische Bedeutung zeigt. Und hier wird eben auch der Punkt erreicht, wo sich die beiden Quellströme der klassischen Ästhetik, die ästhetische Kunsttheorie und die Theorie vom wahren Inhalt der Kunst, vereinigen. Wenn es für die ästhetische Kunsttheorie nämlich grundsätzlich gleichgültig ist, welche Gegenstände die Kunst in ihrem Sinne erfaßt, dann gibt sie damit die *Wahl* der Gegenstände dem persönlichen Geschmacke frei bzw. macht sie von rein ästhetischen Erwägungen unabhängig. Gerade weil die Kunst selbst so ausschließlich auf die Idee der ästhetischen Form gegründet wird, kann die Wahl der künstlerischen Gegenstände nach rein menschlichen Gesichtspunkten erfolgen. Die Wahl der Gegenstände ist autonom. Sie ist nicht Sache der Kunst, sondern Sache des Lebens. Sache der Kunst ist es lediglich, den vom Leben dargebotenen Gegenständen die schöne Form zu geben, durch die sie zu Kunstgegenständen werden. Damit aber treten nun die gesamten Erwägungen in Funktion, die etwa Goethe über den wahren Gegenstand der Kunst angestellt hatte, und es vermag in vollstem Ausmaße fruchtbar zu werden, was seine naturphilosophische Kunsttheorie von wahrer Kunst gefordert hat. Seinem wahren Kunstgegenstande brauchte nur die wahre Kunstform gegeben zu werden, und die schöne Kunst war vollendet. Und ebenso behielt seine volle Gültigkeit, was Schiller selbst in seiner vorkantischen Periode über die Kunst gedacht hatte. Auch dies waren Erwägungen über den wahren Gegenstand der Kunst gewesen. Und nur das hatte Schiller jetzt begriffen, daß alle diese Gegenstände, die Lieblingsgegenstände seines Herzens und die Idealgegenstände seiner Vernunft, nicht schon als solche bereits Kunstcharakter haben, sondern solchen erst dadurch bekommen, daß sie die schöne Form der Kunst erhalten. Hatte er sich ehemals für die Gegenstände selbst interessiert, so wird es von jetzt ab das Leitmotiv seines kunsttheoretischen Nachdenkens, Erwägungen darüber anzustellen, wie die Gegenstände, die ihm aus menschlichen Gründen als die wertvollsten Gegen-

stände der Kunst erscheinen, in die Sphäre der Kunst gehoben werden können. Selbstverständlich war jedes Kunstwerk um so wertvoller, je bedeutender im menschlichen Sinn sein Gegenstand war. Bedeutende Gegenstände waren deshalb auch für ihn die selbstverständliche Bedingung *großer Kunst*. Aber noch nicht die menschliche Bedeutung, sondern erst die künstlerische Behandlung machten auch den größten Gegenstand zur *Kunst*.

Diese Kunstauffassung ist weit und eng zugleich. Sie ist weit, weil sie keinen Gegenstand als solchen von der Kunst ausschließt und deshalb die Kunst so weit macht wie das Leben selbst. Aber sie ist eng, weil sie die Darstellung ihrer Gegenstände an die Bedingung ihrer ästhetischen Bearbeitung bindet. Und sie beengt die Welt der künstlerischen Gegenstände dadurch auch praktisch, weil es sich eben erweist, daß viele Gegenstände einer ästhetischen Bearbeitung widerstreben. Das Ekelhafte z. B. ist in der Kunst unmöglich, sein Eindruck ist ästhetisch nicht mehr auszugleichen. Aber auch die ästhetische Behandlung als solche zieht alle ihre Gegenstände in einen engbegrenzten Wirkungskreis. Denn eben das ist ja der Sinn der ästhetischen Behandlung, daß die von den Gegenständen selbst ausgehenden Wirkungen durch Gegenwirkungen ausgeglichen werden. *Die Ausgeglichenheit* ist die allgemeine Form der schönen Kunst. Und so erscheinen zwar in der schönen Kunst alle Gegenstände des Lebens, aber sie erscheinen darin in einer „ausgeglichenen Form“, die ihnen gerade dasjenige nimmt, worin die Eigentümlichkeit ihrer wirklichen Existenz besteht. Die Kunst, die grundsätzlich als schöne Kunst verstanden wird, hat notwendig jenen gedämpften Charakter, der allen ihren Gegenständen die letzte Kraft der Wirkung nimmt. Aber eben diese Art der gedämpften Wirkung wird erstrebt. Auf ihr beruht das Wesen der Kunst als Kunst. Denn auch der Zweck der Kunst ist ihrem rein formalen Wesen entsprechend rein formaler Natur. Bei der grundsätzlichen Gleichgültigkeit, die die Kunst ihrem Inhalte gegenüber hat, besteht auch ihr besonderer Zweck nur in dem ästhetischen Zustand als solchem, in dem sie den Menschen versetzt. Dieser Zustand ist jene eigentümliche Freiheit des Gemüts, in der wir mit den Gegenständen unserer Vorstellung nur spielen und in dem wir die Welt wie die seligen Götter als ästhetisches Phänomen genießen. – Schiller ist sich zwar darüber klar gewesen, daß der ästhetische Ausgleich nur ein Ideal darstellt, das von der wirklichen Kunst niemals ganz zu erreichen ist. An keiner Stelle der Kunst sind wir stofflich so uninteressiert, wie die wahre Idee der Kunst es fordert. Tatsächlich hat die Kunst nicht nur die rein ästhetische Wirkung, die ihre einzig legitime Wirkung ist, aber es sollte nicht so sein. Und das Bestreben jedes großen Künstlers muß darauf gerichtet sein, jede unkünstlerische Wirkung seines Gegenstandes zu vermeiden. So sehr deshalb die Kunst grundsätzlich jeden Gegenstand gestattet, so gestattet sie praktisch eben doch nur einen begrenzten Kreis von

Gegenständen, und solche Gegenstände sind ihr schließlich doch die „wahren“, die sich der künstlerischen Form am glücklichsten fügen. Zwar wir wissen: Auch die Schönheit ist nicht ohne Spannung möglich, und auch die Gegenstände müssen eine bestimmte Eigenwirkung haben, wenn sie der Schönheit Kraft verleihen sollen. Aber gerade in dieser Eigenwirkung der Gegenstände gibt es ein bestimmtes Optimum, das nicht überschritten werden kann, ohne die Schönheit zu gefährden. Der Radius dieses Optimums ist deshalb auch der Idealradius der Kunst. Die Kunst ist eine Kunst des Maßes, und „nicht zuwenig und nicht zuviel“ ist das allgemeinste Rezept ihrer Form. Deshalb aber beschränkt es die Kunst wenigstens grundsätzlich auf eine Mitteltemperatur, auf jenen Kreis von Wirkungen, den wir noch als schön empfinden.

*

Schiller kommt zu diesen Kunstanschauungen auf dem Wege des Nachdenkens über den wahren *Zweck* der Kunst. Das unterscheidet ihn grundsätzlich von Goethe, dessen Nachdenken mit dem *Grund* aller Kunst, dem natürlichen Bildungstribe des Künstlers und dessen natürlichem Gegenstand, der Natur, beginnt. Schillers Problem aber ist die Frage: Was muß die Kunst sein, wenn sie ihren wahren Zweck im Zusammenhange des Lebens erfüllen soll? Und er denkt dabei nicht wie Goethe vorwiegend an den Künstler, sondern an den Kunstgenießenden. Der Zweck der Kunst war nun von den verschiedenen Zeiten und Lebensauffassungen her sehr verschieden bestimmt worden. Sie solle nützen und ergötzen, hatte Horaz gesagt. Nützen durch Vertiefung unserer Einsicht und durch Läuterung unserer Gesinnung, ergötzen aber durch die Anregung unserer Phantasie, die Befriedigung unseres Geschmacks und ähnliches. Das Christentum hatte diese Erklärung nicht umgestoßen, die Kunst aber eingespannt in die höheren Zwecke der Religion. Die Aufklärung hatte dasselbe, nur in ihrem Sinne getan. Der Sturm und Drang hatte sie von allem Zweck überhaupt befreit und sie lediglich als natürlichen Ausdruck verstehen wollen. Schiller selbst hatte in der Schaubühne eine „moralische Anstalt“ gesehen, er hatte in den „Künstlern“ die Kunst zur Vorstufe der Wahrheit und der Sittlichkeit gemacht, er hatte sich endlich dafür entschieden, den Zweck aller Kunst ins Vergnügen, und zwar eine Form des Vergnügens zu setzen, die er selbst als „freies Vergnügen“ bezeichnete. Keine dieser Zwecksetzungen aber hatte irgendeine innere Notwendigkeit. Sie setzte der Kunst willkürlich einen Zweck, aber ohne die Legitimität gerade dieses und nur dieses Zweckes allen anderen gegenüber erweisen zu können. Erst in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen gelang Schiller eine solche Ableitung. Hier machte er den Versuch, den Eigenzweck der Kunst aus dem Zusammenhange der menschlichen Natur und aus der

bestimmten Stelle heraus zu beweisen, die die Natur für die Kunst gleichsam offengelassen hat. Die Kunst füllt eine Lücke im Haushalte des Lebens aus, die durch nichts anderes auszufüllen ist. In der Ausfüllung dieser Lücke besteht *ihr* Zweck, denn der Eigenzweck eines Dinges kann nur der sein, der lediglich durch *dieses* Ding und nichts anderes erreicht werden kann. Wir wissen bereits, worin Schiller den Zweck der Kunst erblickt: in der Befriedigung des Spieltriebes, mit dem sich der Mensch von dem Widerstreite seiner Natur befreit. *Die Kunst also hat eine Befreiungsfunktion*, eine Funktion, die nicht willkürlich, sondern absolut notwendig ist, um den Menschen im Gleichgewicht seines Lebens zu halten. Die Kunst hat eine lebensnotwendige Funktion. Und sie ist nur wahre Kunst, wenn sie eben dieser Lebensfunktion genügt. Dadurch, daß es Schiller gelang, der Kunst einen ganz besonderen Platz im Haushalte des Lebens anzuweisen, war es ihm auch gelungen, den wahren Zweck der Kunst nicht nur zu erkennen, sondern auch auf tiefere Weise philosophisch zu begründen. Dieser Zweck ist zwar ein Vergnügen; aber ein Vergnügen, welches sich von allen anderen Arten des Vergnügens dadurch unterscheidet, daß es kein Vergnügen an den Inhalten, sondern an der reinen Form des Lebens ist und darum auch nicht inhaltlich, sondern nur als eine bestimmte Form des Gemütszustandes, eben des ästhetischen Gemütszustandes, beschrieben werden kann. Die Kunst hat darum zunächst keinen anderen als den ganz allgemeinen Zweck, den Menschen in diesen bestimmten Gemütszustand der ästhetischen Freiheit zu setzen. Und sie hat diesen Zweck erreicht, wenn ihr das gelingt. Es ist deshalb, wie Schiller sagt, „der Probierstein der wahren ästhetischen Güte“, wenn uns das Kunstwerk in solcher Stimmung, nämlich „in hoher Gleichmütigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden“ entläßt (8, 247). In dem Vorwort zur „Braut von Messina“, einem der reifsten Ausdrücke von Schillers Kunstanschauung, das gerade die Forderung nach ernster Kunst erhebt, wird nichtsdestoweniger die Freude als der vornehmste Zweck aller Kunst erklärt. „Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll ein Spiel bleiben, aber ein poetisches. *Alle Kunst ist der Freude gewidmet*, und es gibt keine höhere und keine ernsthaftere Aufgabe, als die Menschen zu beglücken. Die rechte Kunst ist nur diese, welche den höchsten Genuß verschafft. *Der höchste Genuß aber ist die Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte.*“

Aus diesem obersten Zweck der Kunst aber folgt ihr oberstes Gesetz: *die Bewahrung ihres Schein- und Kunstcharakters*. Nur weil und wenn die Kunst „den Schein und nicht die Wirklichkeit nachahmt“, läßt sie „das Gemüt des Betrachters frei“, heißt es am Schlusse der Abhandlung über das Erhabene. Nur wenn uns die Gegenstände der Kunst so dargebracht werden, daß wir sie *ästhetisch* genießen

können, nur dann genießen wir sie so, und nur dann erfüllt die Kunst ihren Zweck. Auf diese Weise kommt Schiller zu derselben grundsätzlichen Ablehnung aller naturalistischen Kunst wie Goethe. Aber er kommt dazu auf völlig anderem Wege und mit völlig anderer Begründung. Für Goethe war Naturalismus eine Verfälschung der tieferen Wahrheit der Natur, für Schiller war er eine Verfälschung des wahren ästhetischen Zustandes, für den einen eine Verfälschung des Objektes, für den anderen eine solche des Subjektes. Dieser Kampf gegen den Naturalismus war also eine der wichtigsten Übereinstimmungen in Schillers und Goethes Kunstanschauung, und er hatte um so größere Aktualität, ja persönliches Interesse, als gerade durch den Sturm und Drang und also auch durch Goethes und Schillers Jugendschriften der Naturalismus Mode geworden war, sich aber außerdem immer mehr ins Flach-Bürgerliche entwickelt hatte. Unter diesen Umständen mußte man gestehen, daß selbst die ehemals so bekämpften Franzosen mehr von dem wahren Gesetz der Kunst verstanden hatten als die gegenwärtigen Beherrscher des Bühnenrepertoires, die dem Publikum damit zu schmeicheln suchten, daß sie ihm in möglichst wahrheitsgetreuer Form seinen eigenen kleinen Misereen auf die Bühne brachten. Und das rechtfertigte die Erneuerung französischer Tragödien, wenn auch zu keinem anderen Zwecke, als das Publikum zu einer rein ästhetischen Haltung zu erziehen. Aus diesem Grunde übersetzte Goethe den „Mahomet“ des Voltaire, und Schiller dichtete bei dieser Gelegenheit jene Stanzen, in denen er dem frühen Naturalismus gegenüber jetzt den Scheincharakter aller Kunst betonte.

Erweitert jetzt ist des Theaters Enge,
 In seinem Raume drängt sich eine Welt,
 Nicht mehr der Worte rednerisch Gepränge,
Nur der Natur getreues Bild gefällt,
 Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
 Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held;
 Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
 Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn:
 Nur Schatten und Idole kann er tragen,
 Und drängt das rohe Leben sich heran,
 So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
 Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Daß der „gemeine Begriff des Natürlichen alle Poesie und Kunst aufhebt“, wird noch einmal in der Vorrede zur „Braut von Messina“ wiederholt. Und nichts

ist seitdem für Schiller unumstößlicher, als daß die Kunst mit Bewußtsein danach streben müsse, obzwar die Natur *darzustellen*, doch nicht Natur zu werden.

Allein wie Schillers Denken überall in dialektischer Form verläuft und so, daß aus jeder Thesis sogleich eine Antithesis entspringt, so führt ihn die Betonung des formalen *Scheincharakters* aller Kunst zugleich zur Betonung ihres inhaltlichen *Wahrheitscharakters*. Der Form nach Schein, muß Kunst dem Gehalte nach dennoch Wahrheit sein. Zwar liegt die Wahrheitsforderung in einer neuen Dimension und fügt der Grundbestimmung nur eine zweite hinzu, ohne sie von ihr abhängig zu machen. Kunst *überhaupt* gibt es in jeder Form, die nur irgendwie der ästhetischen Form genügt, und so vermag es auch wahrheitslose Kunst zu geben, wenn sich der Künstler darin dem harmlosen Vergnügen überläßt, völlig phantastische Gegenstände (Kindermärchen usw.) in ästhetischer Form darzubieten. Der menschliche *Wert* der Kunst aber hängt von der Bedeutung ihrer Gegenstände ab, und nichts minderes als die Wahrheit kann als ihr höchster Gegenstand betrachtet werden. Es ist nun aber außerordentlich interessant zu sehen, wie diese Forderung nach Wahrheit nicht bloß als eine Zusatzforderung erhoben wird, sondern wie sie sich gleichsam dialektisch aus dem bisherigen Gedankengange Schillers entwickelt. Aus der Idee des ästhetischen Zustandes sah sich Schiller zu der Forderung des Scheincharakters aller Kunst gedrängt. Aus dem Zwange, die Kunst nicht auch zugleich zu einem *leeren, hohlen* Schein zu machen, ergab sich der *Gedanke eines Scheines, der gerade den Charakter tieferer Wahrheit hatte*. Die innere Wahrheit war die notwendige Ergänzung der äußeren Scheinhaftigkeit der Kunst. Das entwickelt Schiller vor allem in der Vorrede zur „Braut von Messina“. Nachdem er eben die Freiheit des Gemüts für den wahren Zweck der Kunst erklärt hat, geht er sogleich dazu über, der falschen Freiheit eine wahre gegenüberzustellen. Die falsche Freiheit nämlich ist die Befreiung von aller Wahrheit überhaupt. Zwar, sagt er, „erwartet jeder Mensch von den Künsten der Einbildungskraft eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen; er will sich an dem Möglichen ergötzen und seiner Phantasie Raum geben. Der am wenigsten erwartet, will doch sein Geschäft, sein gemeines Leben, sein Individuum vergessen, er will sich in außerordentlichen Lagen fühlen, sich an den seltsamen Kombinationen des Zufalls weiden; er will, wenn er von ernsthafterer Natur ist, die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermißt, auf der Schaubühne finden. Aber er weiß selbst recht gut, daß er nur ein leeres Spiel treibt, daß er im eigentlichen Sinne sich nur an Träumen weidet, und wenn er vom Schauplatz wieder in die wirkliche Welt zurückkehrt, so umgibt ihn diese wieder mit ihrer ganzen drückenden Enge, er ist ihr Raub wie vorher; denn sie selbst ist geblieben, was sie war, und an ihm ist nichts ver-

ändert worden. Dadurch ist also nichts gewonnen als *ein gefälliger Wahn des Augenblicks*, der beim Erwachen verschwindet. Und eben darum, weil es hier nur auf eine vorübergehende Täuschung abgesehen ist, so ist auch nur ein Schein der Wahrheit oder die beliebte Wahrscheinlichkeit nötig, die man so gern an die Stelle der Wahrheit setzt“ (5, 170f.). Dagegen verwahrt sich Schiller als Künstler aufs schärfste. Mit einer bloßen Gaukelei hat Kunst es nicht zu tun. Die Befreiung, die sie im Menschen bewirken soll, bewirkt sie nicht durch ein bloßes Absehen von der Wahrheit des Lebens. Sie ist keine Flucht in den Traum, in den Wahn, in den leeren Schein. „Die wahre Kunst hat es nicht bloß auf ein vorübergehendes Spiel abgesehen; es ist ihr Ernst, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen *Traum* von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der Tat frei zu *machen*, und dieses dadurch, daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen. Und eben darum, weil die wahre Kunst etwas Reelles und Objektives will, so kann sie sich nicht bloß mit dem Schein der Wahrheit begnügen; *auf der Wahrheit selbst, auf dem festen und tiefen Grunde der Natur errichtet sie ihr ideales Gebäude*“ (ebd.). Nur diejenige Kunst kann uns in Wahrheit und im tieferen Sinne von der Welt befreien, *die die wahre Welt selbst zum Gegenstande nimmt* und die Kraft besitzt, uns über diese *wahre Welt* zu erheben. Das Leben muß von der Kunst nicht übersprungen, sondern *überwunden* werden, wenn sie uns vom Leben befreien soll. Wir müssen die Welt *anschauen*, wenn die Anschauung der Kunst uns *über* die Welt erheben soll. Eine Erhebung, die ihrem Gegenstande ausweicht, ist nichts als Selbstbetrug. Nicht die Scheinfreiheit des vorübergehenden Rausches, dem nur ein größerer Katzenjammer folgt, sondern die echte Freiheit geistiger Weltbeziehung ist das, was wahre Kunst zu leisten vermag und darum auch zu leisten hat.

Daraus aber ergeben sich die beiden Forderungen, die an jede wahre, echte, große und hohe Kunst zu stellen sind. Die erste: Ihr Gegenstand muß wahr sein. Sie muß das Leben selbst darstellen und muß es darstellen nach seinem ganzen Ernste, seiner ganzen Tiefe und seiner ganzen Breite. Sie muß das Leben künden. Sie muß für die Wahrheit ihres Gegenstandes einzutreten imstande sein. In diesem Sinne also wird der Dichter zum Anwalt des Lebens. Und der Begriff der Poesie, von ihrem Inhalte her gesehen, ist, wie Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagt, „kein anderer, *als der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben*“ (8, 336). Aus dieser Forderung aber ergibt sich sogleich die zweite, wenn nämlich die allgemeine Aufgabe der Kunst in der ästhetischen Bearbeitung ihres Gegenstandes besteht. *Was* die Kunst dar-

zustellen hat, ist das Leben; aber *wie* sie es darzustellen hat, ist durch die Forderung des ästhetischen Ausgleichs genau bezeichnet. Sosehr wir uns in der Kunst dem Leben hingeben müssen, sosehr ist es der Sinn dieser Hingabe, uns über das Leben zu erheben. Wodurch? Ganz allgemein gesprochen: durch jene Art der Anschauung, die die Kraft besitzt, das auf uns Eindringende in irgendeiner Weise auszugleichen. In irgendeiner Weise: denn der technischen Mittel sind unzählige, deren sich die Kunst zu ihrem Zwecke bedient. Das wird an späterer Stelle noch entwickelt werden. Auf eines aber muß schon hier mit Nachdruck hingewiesen werden, weil es nicht nur Schillers Kunst charakterisiert, sondern auch den letzten Ausblick zeigt, auf den seine Kunstanschauung ausgerichtet ist. Wenn es nämlich die allgemeine Funktion der Kunst ist, uns durch Ausgleichung der Lebenseindrücke von ihrem Drucke zu befreien, so kann die letzte und höchste Form solchen Ausgleichs nur eine philosophische, ja eine religiöse sein. Wir haben schon gesehen, wie das ästhetische Phänomen des Erhabenen von Schiller ganz und gar moralisch-metaphysisch gedeutet wird. Wodurch erheben wir uns über das, was uns im Erhabenen zu überwältigen droht? Durch das Gefühl unserer übersinnlichen Natur, durch die geistige Kraft, mit der wir uns dem Sinneseindrücke entgegenstemmen, mit der wir ihn bestehen und mit der wir uns von ihm befreien. Sehen wir uns indessen nach den höchsten Aufgaben um, die der Kunst gestellt sein können, so werden sie eben darin bestehen, uns über das zu erheben, was uns als wirkliche Menschen am tiefsten niederdrückt, uns von dem durch eine höhere Anschauung zu befreien, dem wir als Menschen am schwersten unterworfen sind: von der Macht des Schicksals und unserem Menschenlose, das unser Schicksal ist. Befreiung, müssen wir zuletzt begreifen, ist nichts als ein Verhältnisbegriff. Er ist leer, solange wir nicht wissen, wovon wir zu befreien sind. Und der Begriff umfaßt deshalb eine ganze Skala von Möglichkeiten, die mit der harmlosen Befreiung von ganz geringfügigen Störungen unseres sinnlichen Schönheitssinnes beginnt, aber endet mit der letzten und schwersten Befreiung von dem drohenden Eindrücke, den uns das ganz enthüllte Antlitz des Lebens gibt. Nach diesen gegenständlichen Aufgaben aber bestimmen sich notwendig auch die Mittel der Kunst, und ihre höchste und letzte Aufgabe ist zweifellos keine andere als die der Religion, die auch in diesem Sinne nichts anderes als eine – ästhetische Funktion besitzt. Auch sie ist nur ein Ausgleichsversuch. Auch sie versucht durch Ausgleichsvorstellungen uns vom Drucke der Wirklichkeit zu befreien. Auch sie stellt eine Erhebung über das Leben dar; und eben das ist es, was Schiller zuletzt auch als die höchste Aufgabe der Kunst erkennt. Ihre höchste Aufgabe ist philosophischer, ja religiöser Natur. Und das widerstreitet nicht ihrem ästhetischen Grundcharakter, sondern bestätigt ihn nur. Denn die religiöse Erhebung ist nichts als eine besondere Art des Ausgleichs-

verfahrens, dem Gegenstande angepaßt, an dem es sich bewähren muß. Auch die Religion ist in diesem Sinne ein ästhetisches Phänomen.

Das hat Schiller am klarsten und entschiedensten in seiner letzten Abhandlung zur Theorie der Tragödie, in seiner Schrift über das Erhabene, ausgesprochen. Aber aus ihr geht auch zugleich hervor, daß die Religion, mit der sich der Mensch über das Leben erhebt, nicht unbedingt den Charakter einer „positiven“ Religion zu haben braucht, die uns durch irgendwelche positive Aussichten mit dem Leben versöhnt, sondern daß die gleiche Kraft auch der heroische Fatalismus hat, mit dem Faust über das Leben triumphiert. Weit davon entfernt, in der Weltgeschichte ein sinnvolles Schauspiel und eine göttliche Ordnung in aller Unordnung zu erkennen, will sich Schiller umgekehrt über den tragischen Grundcharakter unseres Schicksals keinerlei Illusionen überlassen. „Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis – wie sehr findet man sich da getäuscht! Alle wohlgemeinten Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fordert*, mit dem, was die wirkliche *leistet*, in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt“ (8, 430). Der Anblick der Weltgeschichte ist daher so wenig tröstlich, daß er uns umgekehrt vollkommen zu Boden schlagen muß. Die Wahrheit über das Leben kann uns nur zum Pessimismus stimmen. Und von dieser Wahrheit muß auch die Kunst ganz rücksichtslos den Schleier reißen. Sie darf uns nicht in falsche Illusionen wiegen. „Hinweg darum mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen, verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Notwendigkeit einen Schleier wirft und, um sich bei den Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlsein und Wohlverhalten *lügt*, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen! Stirn gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängnis. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren – denn diese muß doch endlich aufhören –, nur in der Bekanntschaft mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wiedererschaffenden und wiederzerstörenden Veränderung, des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal ringenden Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glückes, der betrogenen Sicherheit, der triumphierenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maß aufstellt und die klassische Kunst nachahmend vor unsere Augen bringt“ (8, 433). Aber gerade der ernste Anblick der Wahrheit hat nach Schillers Meinung bereits die Kraft, uns zu innerer Besinnung zu führen, in der allein das Heil für uns liegt. Je klarer wir die Treulosigkeit der Welt und die Tücke des Schicksals erkennen, um so unmittelbarer wird *das* in uns aufstehen, was uns in aller Treulosigkeit die Treue hält: das Bewußtsein unserer

letzthinigen Freiheit trotz alledem, der Freiheit, die der sittliche Mensch jedem äußeren Schicksal gegenüber behauptet. Automatisch – ist der Glaube Schillers – werden wir durch den Anblick der Notwendigkeit zum Gefühl unserer Freiheit geführt, erwächst uns aus dem Eindrucke des Schicksals das Bewußtsein unserer dem Schicksal entzogenen übersinnlichen Natur. Nicht bloß durch fromme Illusionen wie die positiven Religionen, die uns über den Weltlauf selbst zu trösten suchen, sondern auch durch die Stählung unserer inneren Widerstandskraft, durch die geistige Befreiung von der Macht des Schicksals kann uns die Kunst über das Leben erheben. Und die Tragödie, der diese Aufgabe vor allem zufällt, ist vielleicht am besten mit einer Schutzimpfung zu vergleichen, die uns durch das Scheinerlebnis der Wahrheit gegen die wirkliche Wahrheit schützt.

Dieser Aufschwung ins Religiöse, mit dem Schillers rein ästhetische Kunsttheorie gipfelt, lenkt aber noch einmal die Aufmerksamkeit auf den eigentümlich dialektischen Prozeß zurück, in dem sie sich entwickelt. Diese Theorie beginnt mit der Forderung nach Schein und einer scheinbaren Entleerung der Kunst von allem Inhalt; aber aus ihrer Forderung nach Schein entspringt ihr gerade die tiefere Forderung nach Wahrheit und nach Erfüllung der Kunst mit den bedeutsamsten Anliegen des Menschenlebens. Beides zu verbinden ist das eigentliche Geheimnis einer zugleich großen und schönen Kunst, das überall so schwer verstanden wird. „Wie aber die Kunst zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein, wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen“ (Vorrede zur „Braut von Messina“). Aber auch für Schiller löst sich dieses Problem durch die Idee des *Symbols*. Wenn die Kunst, wie Schiller an gleicher Stelle sagt, wahrer sein soll als die Wirklichkeit, so kann das nichts anderes heißen, als daß sie symbolischen Charakter haben muß. Und nicht die Wirklichkeit, sondern das Symbol der Wirklichkeit ist darum, technisch gesprochen, der wahre Kunstgegenstand.

3

Um das Verhältnis richtig zu verstehen, in dem Schillers letzte große Abhandlung, die Schrift „*Über naive und sentimentalische Dichtung*“ (1795), zu den voraufgegangenen ästhetischen Schriften steht, muß man zweierlei von vornherein begreifen. Zunächst handelt es sich jetzt nicht mehr um formal-ästhetische, sondern inhalts-ästhetische Fragen und um die ersteren nur noch sekundär, soweit sich aus bestimmten Inhalten bestimmte ästhetische Formprobleme ergeben. Sodann aber wird der Kunstgegenstand nicht als solcher, sondern aus der Form seiner Quelle, der besonderen Struktur des Dichters heraus verstanden. Denn

aus dem Grundgedanken, daß Dichtung nicht schlechtweg Natur, sondern Natur in der Auffassung und Wiedergabe eines dichterischen Subjekts ist, folgt ohne weiteres die Möglichkeit, bestimmte Wesenszüge der Dichtung aus bestimmten Wesenszügen des Dichters zu erklären. Wenn Dichtung Weltanschauung ist, dann läßt sie sich ebensosehr von der Seite der Welt, ihres Stoffes, wie von der Seite der Anschauung, ihrer (nicht ästhetischen, sondern) rein menschlichen Auffassungsform her charakterisieren. Naive und sentimentalische Dichtung sind zwei Dichtungsarten, die sich aus der verschiedenen Art zweier Dichtertypen ergeben. Sie ergeben sich aus dem verschiedenen Verhältnis der Dichter zur Welt, zur Natur, zum Menschenleben.

Die Unterscheidung verschiedener Dichtertypen setzt freilich einen allgemeinen Begriff des Dichters voraus, ja dieser ist sogar das Wesentliche. Und nichts erschwert vielleicht so sehr das rechte Verständnis von Schillers Abhandlung, als daß der ihr zugrunde liegende allgemeine Begriff des Dichters zwar kurz angedeutet, aber nicht hinreichend erklärt worden ist. Und der Interpret muß gerade an diesem Punkte einsetzen, um durch die klare Entwicklung von Schillers Dichterbegriff die beiden Arten verständlich zu machen, in die er sich unter einem bestimmten Gesichtspunkte auseinanderlegen läßt. Schiller nennt *die Dichter „die Bewahrer der Natur“* (8, 330f.). Dies mache ihren Begriff aus, dies sei ihr tiefstes Wesen, dies ihre wahre Aufgabe. Er erklärt dementsprechend für die Aufgabe der Poesie, „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“, der Menschheit, d.h. ihrem Wesen, ihrer wahren Natur (8, 336). Und er wiederholt ein drittes Mal: die gemeinschaftliche Aufgabe des naiven und des sentimentalischen Dichters sei es, „der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben... und ohne das würden sie gar nicht Dichter heißen können“ (8, 376). Es ist dies aber, wie wir an einer vierten Stelle erfahren, nicht nur eine willkürliche Aufgabe, die dem Dichter von irgendwoher gestellt worden ist, sondern seine natürliche Aufgabe, die einer inneren Notwendigkeit entspricht. Und nur diese innere Notwendigkeit des Dichters für das Leben erklärt es, daß „der dichterische Geist unsterblich und unverlierbar in der Menschheit ist“, daß er „sich nicht anders als zugleich mit derselben und mit der Anlage zu ihr verlieren kann“ (8, 335). Die Menschheit braucht den Dichter. Aber wozu braucht sie ihn? Was ist seine tiefere Funktion im Zusammenhange des Lebens? Was ist, können wir auch fragen, der Naturzweck des Dichters? Wozu bedarf die Natur des Dichters? Auch der Dichter, können wir darauf antworten, hat eine Ausgleichsfunktion, und ohne ihn würde die Menschheit Gefahr laufen, ihr eigenes Maß zu verlieren und ihrer Menschenidee untreu zu werden. *Der Dichter nämlich ist das Maß, das Gewissen der Menschheit*, nicht im moralischen, sondern gerade im übermoralischen Lebenssinne, und er ist es,

weil er selbst seiner Idee nach die Ganzheit des Lebens in sich trägt, weil er nur Dichter ist und dichten kann, wenn er noch eine Einheit darstellt der gesamten Kräfte des Menschentums. Denn wie Schiller sich einmal zu sagen erkühnt, der Dichter ist der eigentliche Idealmensch, der die Idee des Menschentums am reinsten darstellt. Darum aber kann er das reinste Gefühl für die Naturidee der Menschheit haben. Es hängt das, wie wir bemerken, mit seiner formal-ästhetischen Begabung innerlichst zusammen. Denn auch diese beruht ja auf der Harmonie von Einbildungskraft und Vernunft, Stoff- und Formtrieb. Sie ist also nur ein spezieller Ausdruck seiner menschlichen Struktur im allgemeinen, die eben noch jene Ganzheit bildet, die sonst nirgendwo mehr als vorübergehend im ästhetischen Zustand möglich ist. Jetzt auch begreifen wir ganz, warum die Kunst jene totalisierende Wirkung hat und den Menschen zum Menschen macht. Sie stammt ja von einem noch ganzen Menschen und ist nur Ausdruck der Lebensganzheit überhaupt. Gerade aber weil die Menschheit im allgemeinen zerteilt und unganzen geworden ist, bedarf sie des Dichters und seiner Führung. Und seine Funktion im Zusammenhange der Menschheit ist es eben, immerzu das Gefühl für die Ganzheit des Lebens, d. h. für die wahre Natur zu bewahren. Und das ist nun der tiefere Sinn jenes vorhin angeführten Wortes, daß die Dichter die Bewahrer der Natur zu sein die Aufgabe haben. Sie sind die Anwälte der Natur. Bei ihnen ist das Gefühl für das, was wahre Natur, die wahre Natur des Menschen, seine wahre Bestimmung, seine wahre Würde, sein wahres Gesetz ist, am reinsten aufgehoben. Sie tragen das Maß der Menschheit und des Lebens in sich. Sie haben das wahre Urteil über das Leben. Denn sie allein urteilen nicht nach beschränkten, einseitigen, moralischen, gesellschaftlichen oder persönlichen Gerechtigkeiten; sie urteilen nach der großen Gerechtigkeit, die aus der Ganzheit des Lebens kommt. Und eben dies ist die Idee ihrer *poetischen Gerechtigkeit*.

Diese Funktion kann der Dichter nun in doppelter Weise ausüben, was Schiller naiv und sentimentalisch nennt. Aber das letztere Wort ist uns heute fremd geworden, und wir können es am einfachsten mit „bewußt“ übersetzen. Es gibt naive und bewußte Dichter. Der naive Dichter wirkt aus seinem unbewußten Gefühl heraus. Das Maß der Menschheit, das er in sich trägt, ist kein bewußtes, besser gesagt kein reflektiertes. Er trägt es bildend in den Fingerspitzen, wie es Goethe in Künstlers Abendlied beschreibt. Er ist das reine Medium, nur Organ der schöpferischen Natur, die mit ihrer Gesetzlichkeit in ihm bildend ist. So zeugt sie aus seiner Natur wahre Natur. Und was er schafft hat darum, um mit Kant zu sprechen, exemplarischen Charakter. Es hat ihn, aber er kommt als solcher nicht zum Bewußtsein. Denn der naive Dichter schafft nicht etwa Mustergestalten, im Gegenteil: darin besteht sein Dichtertum, d. h. sein Gefühl

für die große Ganzheit des Lebens, daß es, ohne selbst das innere Maß zu verlieren, doch dem Leben in alle seine Bildungen hinein zu folgen vermag und auch noch in den scheinbar verbildetsten irgendwie das Gesetz des Lebens spürbar macht, ohne freilich das Gefühl dafür zu verlieren, daß es sich um verbildete Gestalten des Lebens handelt. Nicht die Gestalten, die der naive Dichter hervorbringt, sind exemplarisch (sie können es freilich sein), sondern sein Gefühl für diese Gestalten, sein Urteil ist es, was sich in der unbewußten Bewertung seiner Gestalten ausspricht. Der naive Dichter, sagt Schiller deshalb, „hat die Menschheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen“ (8, 375). Nichts Menschliches ist ihm fremd. Aber jedes Einzelne stellt er aus dem Gefühl seiner eigenen Ganzheit heraus und mit dem unbestechlichen Blick für den natürlichen Wert jedes Einzelnen im Verhältnis zum Ganzen dar. Aber er tut dies alles unbewußt, rein instinktiv, naiv. Dieser Dichter ist das Prototyp des Genies, wie Kant es philosophisch erklärt hat. Und Schiller sagt deshalb: „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivität allein macht es zum Genie“ (8, 321). „Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien, sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes (alles, was die gesunde Natur tut, ist göttlich), seine Gefühle sind Gesetze für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen“ (8, 322).

Der sentimentalische Dichter dagegen bildet aus dem *Bewußtsein* der wahren Natur heraus. Auch er trägt das wahre Maß des Lebens in sich. Aber er trägt es in seinem Bewußtsein, nicht mehr im Gefühl. Und sein Bewußtsein ist vor allem das Bewußtsein um den schwankenden Abstand zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen dem inneren Vernunftgesetze und seiner Verwirklichung, zwischen dem, was ist, und dem, was sein soll. In viel tieferem Maße als der naive Dichter weiß der sentimentalische um die Fragwürdigkeiten des Lebens. Nicht mehr naiv steht er dem Leben gegenüber, sondern in der Haltung des Wissenden. Sein Urteil ist ein bewußtes Urteil, ein Urteil, gepflückt vom Baume der Erkenntnis, ein Urteil, das aus dem Vergleiche der Wirklichkeit mit dem Ideal erwächst. Seine Dichtung kann Darstellung des Idealen sein, aber auch eine Beurteilung der Wirklichkeit nach dem Maßstab des Ideals. Dieses Ideal freilich ist das Ideal der Natur; es ist nichts anderes als das bewußt gewordene Maß des Lebens, das der naive Dichter unbewußt in sich trägt und darum nicht anders aus sich herausstellt als in seinen Gestalten und in dem Gefühl für seine Gestalten. Der bewußte Dichter stellt es bewußt aus sich heraus. Seine Dichtung ist reflektiert, auch wo sie es verstanden hat, die Spuren der Reflexion äußerlich zu verwischen. – Man muß freilich begreifen: Zum Bewußtsein kommt der Mensch nicht ohne Kampf. Bewußtheit entsteht durch Zerstörung der Harmonie, Entzweiung von Natur und Geist, Scheidung von Objekt und Subjekt. Der bewußte Mensch und

der bewußte Dichter haben deshalb die innere Einheit, die der naive Mensch noch besitzt, verloren, und es ist ihre Aufgabe, sie auf höherer Stufe wiederzugewinnen. Das ist es, was Schiller meint, wenn er sagt: „Der Dichter ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter“ (8, 335). Der naive und der bewußte Dichter sind also nicht nur psychologische, sondern auch entwicklungsgeschichtliche Begriffe. Der bewußte Dichter ist eine spätere Entwicklungsstufe. Es ist klar, daß der sentimentalische Dichter im strengen Sinne kein Genie mehr ist, und es ist eine der vielen Unbekümmertheiten um die begriffliche Präzision, daß Schiller auch von sentimentalischen Genies spricht. Aber wie es dem Menschen, der die erste Natur verloren hat, überhaupt möglich ist, auf dem Wege der Kultur zu einer zweiten zu gelangen, so ist das sentimentalische Genie zwar keine volle Wirklichkeit, aber doch ein Ideal, dem sich der sentimentalische Dichter mehr oder minder annähern kann.

Nun handelt es sich für Schiller aber keineswegs bloß darum, diese beiden Dichtertypen zu *unterscheiden*. Es handelt sich vor allen Dingen darum, sie zu *bewerten* und nach ihrem Werte gegeneinander abzuheben. Und da liegt es nun ganz allgemein so, daß jeder von ihnen seinen besonderen Wert, aber auch jeder von ihnen seine besondere Grenze und seine besonderen Gefahren hat. „Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erzeigt, immer als eine ungeteilte Einheit zu wirken, in jedem Moment ein selbständiges und vollendetes Ganze zu sein und die Menschheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzustellen. Dem sentimentalischen hat sie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abstraktion in ihm aufgehoben worden, aus sich selbst wiederherzustellen, die Menschheit in sich vollständig zu machen und aus einem beschränkten Zustand zu einem unendlichen überzugehen“ (8, 375). Auch die Wirkung ist bei beiden verschieden. Beim Genusse naiver Dichtungen fühlt der Mensch „alle Kräfte seiner Menschheit in einem solchen Augenblick tätig, er bedarf nichts, er ist ein Ganzes in sich selbst; ohne etwas in seinem Gefühl zu unterscheiden, freut er sich zugleich seiner geistigen Tätigkeit und seines sinnlichen Lebens. Eine ganz andere Stimmung ist es, in die ihn der sentimentalische Dichter versetzt. Hier fühlt er bloß einen lebendigen Trieb, die Harmonie in sich zu erzeugen, welche er dort wirklich empfand, ein Ganzes aus sich zu machen, die Menschheit in sich zu einem vollendeten Ausdruck zu bringen. Daher ist hier das Gemüt in Bewegung, es ist angespannt, es schwankt zwischen streitenden Gefühlen, da es dort ruhig, aufgelöst, einig mit sich selbst und vollkommen befriedigt ist“ (8, 376). Und so lautet das Gesamturteil: „Der naive Dichter erfüllt zwar also seine Aufgabe, aber die Aufgabe selbst ist etwas Begrenztes; der sentimentalische erfüllt zwar die seinige nicht ganz, aber die Aufgabe ist ein Unendliches“ (8, 377).

Die Gefahr des naiven Dichters ist der falsche *Naturalismus*. Sie entsteht, wenn der Dichter, der dann freilich kein wahrer Dichter mehr ist, das Gefühl für die wahre Natur verliert und sich zu sehr durch die wirkliche Natur bestimmen läßt. Da das Urteil des naiven Dichters nicht auf allgemeiner Erkenntnis, sondern auf dem augenblicklichen Gefühl beruht, so ist sein Urteil mehr oder weniger von der Wirklichkeit abhängig, die ihn umgibt. Wohl ihm, wenn er inmitten wahrer Natur, wie die Griechen, geboren ist! „Freilich darf der Dichter auch die schlechte Natur nachahmen, und bei dem satirischen bringt dieses ja der Begriff schon mit sich; aber in diesem Falle muß seine eigene schöne Natur den Gegenstand überragen und der gemeine Stoff den Nachahmer nicht mit sich zu Boden ziehen. Ist nur er selbst, in dem Moment wenigstens, wo er schildert, wahre menschliche Natur, so hat es nichts zu sagen, was er uns schildert; aber auch schlechterdings nur von einem solchen können wir ein treues Gemälde der Wirklichkeit vertragen“ (8, 379). Die Gefahr des sentimentalischen Dichters ist die *Überspanntheit*, ein überspannter Idealismus, der ihn ebensoweit von wahrer Natur entfernt wie den naiven Dichter die bloße Nachahmung der Wirklichkeit. Zwar gehört es zum Wesen des sentimentalischen Dichters, daß er über die Wirklichkeit hinausgeht. Es ist seine Aufgabe. „Wird er aber so weit getrieben, daß ihm nicht nur keine bestimmte Erfahrung mehr entsprechen kann (denn bis dahin darf und muß das Idealschöne gehen), sondern daß er den Bedingungen aller möglichen Erfahrung überhaupt widerstreitet und daß folglich, um ihn wirklich zu machen, die menschliche Natur ganz und gar verlassen werden müßte, dann ist es nicht mehr ein poetischer, sondern ein überspannter Gedanke“ (8, 385). Auch wenn die Phantasie die äußere Wahrheit verlassen darf, so darf sie darum die Grenze der inneren Wahrheit nicht überschreiten. Der naive Dichter, der nicht wahrhaft Dichter ist, wird durch die Wirklichkeit um das wahre Maß gebracht, der sentimentalische, der es nicht wahrhaft ist, durch seine Idee.

Nun aber sind der naive und der sentimentalische Dichter, so wie sie hier unterschieden und gegeneinander abgewogen werden, nur begriffliche Konstruktionen, die nicht den Anspruch machen, Wirklichkeiten wiederzugeben, sondern nur den Sinn haben, die Wirklichkeit nach ihnen zu beurteilen. Es gibt weder völlig naive noch völlig sentimentalische Dichter. Aber es gibt zweifellos Dichter, die im Verhältnis zu anderen naiven, bzw. sentimentalischen Charakter haben. Aber noch mehr: Es ist nicht nur so, daß sich der Begriff des wahren Dichters in diese Spielarten auseinanderlegen läßt, sondern auch so, daß das Ideal des wahren Dichters in jener Mitte liegt, wo sich die entgegengesetzten Spielarten gegenseitig begrenzen. „Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das

Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpfen, das nur aus der innigen Verbindung beider hervorgehen kann“ (8, 394). Dieses Ideal hat ebenfalls sowohl überzeitliche wie entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Es ist das Ideal überhaupt und bezeichnet jenen Typus, der allein dem Begriff des Dichters voll entspricht. Es ist aber auch das Ideal, das der Entwicklung zu erringen aufgegeben ist, die mit dem naiven Dichter beginnt, zum sentimentalischen weiterschreitet und in der Wiedergewinnung der Naivität auf höherer Stufe ihre Vollendung erfährt, ein Prozeß, der freilich nicht als eine einmalige große Kurve, sondern als eine Linie aufzufassen ist, die zwar im ganzen emporsteigt, in sich aber ständig hin- und widerspielt.

Auf Grund dieser Unterscheidung der beiden Dichtertypen gewinnt Schiller nun eine *Einteilung der Dichtung* in verschiedene Arten und Unterarten, die nicht wie die Dichtungsgattungen auf der Verschiedenheit der äußeren Form, sondern auf der Verschiedenheit der inneren Form beruhen. Zwar der naiven Dichtung widmet Schiller keine sehr eingehende Betrachtung, denn sie gibt dazu keinen besonderen Grund, da mit der Feststellung ihrer Naivität das Wesentliche gesagt ist. Die sentimentalische Dichtung dagegen hat verschiedene Möglichkeiten, je nach der Art des Verhältnisses, in dem sich der Dichter zu seinem Gegenstande befindet. Ganz allgemein entspringt die sentimentalische Dichtung aus der Reflexion über den Eindruck, den der Gegenstand auf den Dichter macht. Nun aber entsteht sogleich die Frage, ob der Dichter „mehr bei der Wirklichkeit, ob er mehr bei dem Ideale verweilen – ob er jene als einen Gegenstand der Abneigung, ob er dieses als einen Gegenstand der Zuneigung ausführen will. Seine Darstellung wird also entweder satirisch oder sie wird elegisch sein; an eine von diesen beiden Empfindungsarten wird jeder sentimentalische Dichter sich halten“ (8, 341). Es braucht nicht bemerkt zu werden, daß Schiller beide Begriffe, sowohl das Satirische wie das Elegische, hier in einem ungeheuer erweiterten Sinne gebraucht. Unter Satire soll hier jede Dichtung verstanden werden, die die Abweichung der Wirklichkeit von der wahren Natur, den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal zu ihrem Gegenstande macht. Aber dies kann wiederum auf zwei verschiedene Weisen und in zwei verschiedenen Gemütsverfassungen geschehen: ernsthaft und mit Affekt oder scherzhaft und mit Heiterkeit. Und es entstehen daraus die strafend-pathetische Satire auf der einen, die scherzhafte Satire auf der anderen Seite. Jede von ihnen aber gibt es in jeder dichterischen Gattung. Und so ist die wichtigste Form der pathetischen Satire – die Tragödie, die wichtigste Form der scherzhaften die Komödie. An diesem Punkte aber entsteht nun zugleich ein ästhetisches Problem: Wie ist es möglich, die Gegenstände der Satire ästhetisch zu behandeln und sie zur Schönheit zu erheben? Denn, wie

Schiller sagt, „streng genommen verträgt zwar der Zweck des Dichters weder den Ton der Strafe noch den der Belustigung. Jener ist zu ernst für das Spiel, was die Poesie immer sein soll; dieser ist zu frivol für den Ernst, der allem poetischen Spiele zum Grund liegen soll. Moralische Widersprüche interessieren notwendig unser Herz und rauben also dem Gemüt seine Freiheit, und doch soll aus poetischen Rührungen alles eigentliche Interesse, d. h. alle Beziehung auf ein Bedürfnis verbannt sein. Verstandeswidersprüche hingegen lassen das Herz gleichgültig, und doch hat es der Dichter mit dem höchsten Anliegen des Herzens, mit der Natur und dem Ideal, zu tun. Es ist daher keine geringe Aufgabe für ihn, in der pathetischen Satire nicht die poetische Form zu verletzen, welche in der Freiheit des Spiels besteht, in der scherzhaften Satire nicht den poetischen Gehalt zu verfehlen, welcher immer das Unendliche sein muß. Diese Aufgabe kann nur auf eine einzige Art gelöst werden. Die strafende Satire erlangt poetische Freiheit, indem sie ins Erhabene übergeht; die lachende Satire erhält poetischen Gehalt, indem sie ihren Gegenstand mit Schönheit behandelt“ (8, 341 f.). Das Entscheidende bei alledem, sagt Schiller, ist, daß die Abneigung, die uns der Gegenstand der Satire einflößt, nicht eine einfache naive Abneigung bleibt, sondern eine Abneigung ist, die ihren Grund in dem gefühlsmäßigen Bewußtsein des wahren Ideals hat. „Entspringt nämlich die Rührung aus dem der Wirklichkeit gegenüberstehenden Ideale, so verliert sich in der Erhabenheit des letzteren jedes einengende Gefühl, und die Größe der Idee, von der wir erfüllt sind, erhebt uns über alle Schranken der Erfahrung ... Stehen *wir* nur hoch in der Beurteilung, so hat es nichts zu sagen, wenn auch der Gegenstand tief und niedrig unter uns zurückbleibt“ (8, 342). — „Wenn die pathetische Satire nur erhabene Seelen kleidet, so kann die spottende Satire nur einem schönen Herzen gelingen“ (8, 343). Denn der Gegenstand der spottenden Satire ist notwendig ein niedriger und gemeiner Gegenstand, er kann also auch nur durch die innere Höhe des Dichters ästhetisch ausgeglichen werden. Die innere Höhe ist hier aber die Heiterkeit der schönen Seele, die dem negativen Eindrucke des Gegenstandes alles Schwere nimmt. Tragödie und Komödie haben deshalb zwar die gleiche allgemeine Aufgabe wie jede Dichtung, nämlich uns in den Zustand der ästhetischen Freiheit zu setzen, aber sie erfüllen sie auf verschiedene Weise. „In der Tragödie muß die Gemütsfreiheit künstlicherweise und als Experiment aufgehoben werden, weil sie in Herstellung derselben ihre poetische Kraft beweist; in der Komödie hingegen muß verhütet werden, daß es niemals zu jener Aufhebung der Gemütsfreiheit komme“ (8, 345). Daraus leitet Schiller praktische künstlerische Regeln ab. „Der Tragiker muß sich vor dem ruhigen Raisonnement in acht nehmen und immer das Herz interessieren; der Komiker muß sich vor dem Pathos hüten und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch be-

ständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst; und diese Kunst ist natürlich auf beiden Seiten um so größer, je mehr der Gegenstand des einen abstrakter Natur ist und der des anderen sich zum Pathetischen neigt. Wenn also die Tragödie von einem wichtigeren Punkt ausgeht, so muß man auf der anderen Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigeren Ziele entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist, einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen“ (8, 345 f.).

Der Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit ist auch der Gegenstand der *elegischen* Dichtung. Aber die Empfindungsweise ist jetzt eine andere, da die Aufmerksamkeit mehr auf das Ideal als auf die Wirklichkeit gerichtet ist und das Wohlgefallen an dem Ideal das Mißvergnügen über den Abstand der Wirklichkeit von dem Ideal überwiegt. Aber auch in der elegischen Dichtung lassen sich wieder zwei Arten unterscheiden, die Schiller Elegie im engeren Sinne und Idylle nennt. Und auch hier wieder entsteht die gleiche Frage nach der Möglichkeit einer ästhetischen Behandlung solcher Gegenstände, die einer ästhetischen Gemütsverfassung von Natur entgegen sind. Es muß deshalb auch die Trauer, die die aus dem Gegenstande fließende Gemütsstimmung der Elegie ist, eine Trauer sein, die nur die Kehrseite der Begeisterung für das Ideal ist. Denn nur dadurch wird die Trauer ästhetisch kompensiert. Die Gefahr der Elegie ist also eine weiche Form der Trauer, die nicht aus unserer geistigen, sondern nur aus unserer sinnlichen Menschheit quillt und nichts weiter darstellt als eine Klage um verlorenes Glück. Eine solche aber kann uns nicht über den Gegenstand der Klage erheben, worin allein das Ziel der ästhetischen Behandlung liegen kann. Gerade weil der Gegenstand der Elegie uns niederdrückt, muß seine dichterische Behandlung darauf ausgehen, uns von dem niederdrückenden Eindrucke zu befreien. Die Beispiele, an denen Schiller das Wesen der elegischen Dichtung erläutert, zeigen freilich, daß das Wort Elegie nicht glücklich gewählt ist, um den Begriff zu bezeichnen, den Schiller mit ihm verbindet. Denn in der Hauptsache handelt es sich bei der Elegie um Darstellung des Ideals, wenn schon mit einem Unterton der Trauer, der doch aber auch vollkommen fehlen kann. Elegie und Idyll gehen deshalb ineinander über, wie ja tatsächlich auch Goethes Römische Elegien ebensogut als römische Idyllen bezeichnet werden könnten. Was Schiller also als Idylle im engeren Sinne beschreibt, ist auch Darstellung des Ideals, nur mit dem reinen Gefühl des Wohlgefallens, da die Wirklichkeit dem Ideal so weit wie möglich angenähert wird. Schiller bezeichnet den Gegenstand der Idylle (unter dem Einflusse bestimmter Idylledichtung) etwas eng, wenn er

sagt: „Der Zweck selbst ist überall nur der, den Menschen im Stand der Unschuld, d. h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen darzustellen“ (8, 369). Die Idylle zeigt das Leben in seiner noch unverletzten Reinheit und Vollkommenheit. Sie ist die Darstellung der wahren Natur. Daß diese Natur mit Vorliebe in einem längst verschwundenen goldenen Zeitalter oder in einem fingierten Hirtenstande gesucht zu werden pflegt, ist in dem Umstande begründet, daß gerade die Kultur dasjenige ist, was unsere wahre Natur am meisten gefährdet. Aber selbstverständlich ist die Kultur ihrem wahren Wesen nach so wenig unverträglich mit wahrer Natur, daß es umgekehrt ihre Aufgabe ist, sie hervorzubringen. Und die Hirtenidylle hat deshalb die Aufgabe, in den Kulturmenschen das Gefühl für wahre Natur zu bewahren. Sie erfüllt diese Aufgabe freilich auf eine Weise, die auch wieder ihre großen Bedenken hat, da sie den Kulturmenschen mit Idealen erfüllt, denen er *so* niemals mehr entsprechen kann. Sie ist deshalb wohl „ein Heilmittel, für ein krankes Gemüt, aber keine Nahrung für ein gesundes“. Sie wirkt nicht belebend, sondern erschlaffend. Und Schiller fordert deshalb eine Idylle höherer Art, die den modernen Kulturmenschen nicht in einen Kindheitszustand zurückzuführen sucht, in den er doch niemals zurückzukehren imstande ist, sondern die uns einen Zukunftszustand ausmalt, in dem auch der Kulturmensch wieder ganz Mensch geworden ist. Der Dichter mache sich die Aufgabe einer Idylle, „welche jene Hirtenunschuld auch in Subjekten der Kultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffiniertesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche, mit *einem* Wort, den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt. Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideal, der den Stoff zu der satirischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre. Ruhe wäre also der herrschende Eindruck dieser Dichtungsart, aber Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit – eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillstand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird“ (8, 374 f.). Allein dieser würdigste Gegenstand der Dichtung ist zugleich der schwierigste, was seine poetische Behandlung anbelangt. Und das ästhetische Problem, was solcher Gegenstand dem Dichter stellt, ist die höchst bezeichnende Frage, wie es möglich sei, das Vollkommene

in Schönheit zu verwandeln. Der Zustand nämlich, der hier dargestellt werden soll, ist menschliche Vollkommenheit. Eben sie aber ist merkwürdigerweise ästhetisch unbefriedigend. Und die Vollkommenheit so darzustellen, daß sie auch ästhetisch befriedigend wirkt, das ist die Frage, deren Auflösung die Theorie der Idylle zu leisten hat.

Die geschichtliche Bedeutung von Schillers großer Abhandlung kann nicht leicht überschätzt werden. Abgesehen von der Bedeutung, die sie für Schiller persönlich hatte, der sich in ihr den grundsätzlichen Unterschied seines Dichtertums von demjenigen Goethes zum Bewußtsein brachte und sich gegen das übermächtige Vorbild in seinem Eigenwerte zu behaupten suchte, war sie die letzte große Auseinandersetzung zwischen dem modernen Menschen und der Antike, zu der sich die abendländische Menschheit immer wieder und besonders seit der Zeit des Humanismus getrieben fühlen mußte, wo man der Antike eine so kanonische Geltung gegeben hatte. Diese Geltung hatte in der deutschen Klassik ihren inneren Höhepunkt erreicht und durch die Erscheinung Goethes eine unendlich mächtige Unterstützung erfahren. Aber gerade darum war die Auseinandersetzung mit ihr zu einer Lebensnotwendigkeit geworden, und es hatte einer kommen müssen, der mit dem tiefen Gefühl für das Große und Ewige der antiken Dichtung zugleich das Gefühl für ihre Begrenzung und das Eigenrecht der modernen Kunst besaß. So ist Schillers Abhandlung alles andere als eine rein theoretische. Ihr Lebenssinn ist durchaus praktischer Natur, und was sie bezweckt, ist nicht nur eine systematische Erkenntnis, sondern auf dem Wege über eine solche die innere Befreiung von dem klassischen Dogma, das einer freien Entfaltung moderner Dichtung im Wege stand. Aber in dem Geiste, in dem sie dieses Geschäft besorgt, hat sie eine eigentümliche Ähnlichkeit mit Kants „Kritik der reinen Vernunft“, die auch eine Befreiung von der dogmatischen Metaphysik auf dem Wege einer philosophischen Besinnung auf die gegenseitig sich begrenzenden Rechtsansprüche von Erfahrung und Spekulation bedeutet. Schiller emanzipiert sich nicht mehr wie Herder im Sturm und Drang von der kanonischen Geltung antiker Kunst durch den einfachen Protest gegen jede Kunstverbindlichkeit, sondern durch die vollkommenste Erkenntnis und Anerkenntnis dessen, was die klassische Dichtung, soweit sie naive Dichtung ist, grundsätzlich zu bedeuten hat, indem er aber zugleich die Begrenztheit dieser Bedeutung durch Entgegensetzung eines modernen Dichtertypus erkennt und durch Beschränkung dieser Bedeutung nicht nur auf ihr rechtes Maß, sondern auch auf eine bestimmte Entwicklungsstufe den Weg frei macht für die ungehinderte Entfaltung der modernen Dichtung. Aus diesem Grunde liegt aber über Schillers Abhandlung auch eine eigentümlich zwiespältige Beleuchtung. Sie scheint auf der einen Seite naive und

sentimentalische Dichtung als gleichberechtigt gegenüberzustellen und also vollkommen unparteiisch beiden gegenüber zu sein. Auf der anderen Seite aber bedeutet diese Gleichberechtigung bereits den entscheidenden Schritt für die Befreiung der sentimentalischen von der naiven Dichtung. Aber selbst dies ist noch nicht ihr ganzer Aspekt. Denn darüber hinaus erhebt sie sich noch zu der Vorstellung, daß das Ideal der Dichtung in der Synthese von beiden liege. Aber das ist freilich nur ein letztes Ideal, dem man praktisch nur auf dem Wege über die sentimentalische Dichtung, aber durch eine letztliche Überwindung ihrer Einseitigkeit entgegenzugehen vermag. – Die gänzliche Emanzipation aber der modernen Dichtung von der Antike, die von der Klassik immer noch als ein Ausgleichsideal, als Regulativ für ihre eigene sentimentalische Dichtung betrachtet wird, vollzieht nun die Romantik, die sich mit Entschiedenheit ganz auf die Seite der sentimentalischen Dichtung stellt – im selben Maße, wie die romantische Philosophie trotz Kant wieder spekulativ wurde. Kein Geringerer als Goethe hat diesen historischen Zusammenhang zwischen Schillers Abhandlung und den Schlagworten der romantischen Generation klar erkannt. „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie (sagt er am 21. März 1830 zu Eckermann), der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daß ich selber wider Willen romantisch sei und meine Iphigenie durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgebreitet hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, woran vor 50 Jahren niemand dachte.“

Allein auf diese Beziehung, die erst im dritten Bande in ihrer vollen Bedeutung entwickelt werden kann, soll hier nur eben hingedeutet werden, um überhaupt die geistesgeschichtliche Bedeutung von Schillers Abhandlung kurz zu kennzeichnen. Im Augenblicke kommt es vielmehr darauf an, zu begreifen, daß der hohen geistesgeschichtlichen Bedeutung dieser Abhandlung ihre *systematische Bedeutung* nicht entspricht. Diese ist durchaus beschränkter, als gemeinhin angenommen zu werden pflegt. Diese Bedeutung liegt allein im Grundsätzlichen, in der Methode, deren sie sich zur theoretischen Erkenntnis der Dichtung bedient. Daß diese zwar nicht *völlig* neu ist, beweist, daß Schiller sich zur Klassifizierung der sentimentalischen Dichtung der hergebrachten Begriffe, wie Satire, Elegie und Idylle, bedienen kann. Daß sie trotzdem *neu* ist, beweist, daß er sich

dieser Begriffe in einem sehr erweiterten Sinne bedient. Diese Methode ist die psychologische Unterscheidung der Dichtungsarten nach bestimmten Dichtertypen, deren Begriff er aus dem verschiedenen Verhältnis der Dichter zur Natur gewinnt. Aber so geistvoll dieser allgemeine Gesichtspunkt ist, so problematisch erweist sich seine Anwendung auf die Wirklichkeit. Denn grundsätzlich unterscheiden sich immer nur die Begriffe, in der Wirklichkeit aber geht das Begrifflich-Geschiedene ineinander über. Aber nicht einmal die *Begriffe* der naiven und sentimentalischen Dichtung sind logisch widerspruchsflos durchzuführen. Sie haben nur eine beschränkte Reichweite, über die hinaus man sie nicht verfolgen kann, ohne ihre Klarheit zu gefährden. Sie sind wie eine Linse, die nur in bestimmter Entfernung von dem Gegenstande ein klares Bild ergibt, bei weiterer Annäherung aber das Bild verwischt. Die Schwierigkeit ihrer Anwendung aber ergibt sich am auffallendsten bei den kritischen Charakterbildern, die Schiller mit diesen Begriffen von bekannten Dichtern gibt. Alle erscheinen zwar in interessanter Beleuchtung und mit charakteristischen Profilen, aber allen so entstandenen Bildern haftet etwas Gezwungenes, ja Gewaltames an; keines von ihnen ist mehr als halb wahr. Schon die Charakterisierung Homers als eines naiven Dichters bleibt für einen nachdenklichen Leser nicht ohne Fragezeichen, und ohne Widerspruch kann es nicht hingenommen werden, daß der Dichter des Hamlet gleichfalls als naiver Dichter bezeichnet und damit dem Homer einfach an die Seite gestellt wird. Am schwierigsten aber gestaltet sich die Durchführung von Schillers Einteilungsprinzip gerade bei demjenigen, der dazu ursprünglich die Veranlassung gegeben hatte und der Schiller als der Prototyp naiver Dichtung erschienen war: Goethe. Eben darum hat Schiller diese Durchführung auch nicht versucht, sondern sich mit einem Hinweise auf die Schwierigkeit begnügt, ohne sich die Schwierigkeit als solche freilich gänzlich einzugestehen. Er hat vielmehr über diese Schwierigkeit mit einer Begriffsspielerei hinwegzugleiten versucht, die sich Schiller manchmal gestattet, wenn sich seine wohlerworbene Überzeugung irgendwie in logische Widersprüche zu verwickeln droht. So zerreißt er auch im Falle Goethe den Widerspruch zwischen dem naiven Dichtertyp, den dieser vorstellen soll, und solchen Goetheschen Dichtungen, die wie Werther, Tasso und Faust geradezu ein Maximum von sentimentalischer Dichtung sind, durch die scheinbar ganz unmögliche Erklärung, daß es sich hier handle um die Darstellung eines sentimentalischen Stoffes durch einen naiven Dichter. Nun ist aber der Begriff eines sentimentalischen Stoffes nicht nur ein Widerspruch in sich, sondern er verdeckt auch vollkommen die Tatsache, daß der Dichter diesen Stoff nicht nur als einen beliebigen Stoff gestaltet, sondern auch durch und durch erlebt hat; daß er selbst jener sentimentalische Mensch ist, der den Inhalt seiner Dichtung bildet. Diese Tatsache aber bleibt keine bloße biographische Tatsache,

worüber man hinwegsehen könnte, sondern sie drückt sich in jeder Zeile dieser Dichtungen aus, die so sentimentalische Dichtungen wie nur eine sind. D. h. die Art der Weltanschauung, die sich in diesen Dichtungen offenbart, ist genau wie diejenige Schillers eine durch und durch reflektierte, die Weltanschauung des modernen Menschen, und von Naivität kann wahrhaftig keine Rede sein. Wenn Schiller mit seiner Erklärung dennoch zweifellos etwas Richtiges meint – denn Goethes Dichtung ist nun einmal etwas anderes als Schillers Dichtung –, so ist das mit den Begriffen *naiv* und *sentimentalisch* eben nicht mehr zu erfassen. Diese Begriffe reichen nicht aus. Sie liegen nicht auf derjenigen Ebene, auf der sich Goethes und Schillers Dichtungsarten scheiden. Diese Ebene ist nämlich nicht die allgemein menschliche, sondern die spezifisch ästhetische. Wir erinnern uns: Die Begriffe *naiv* und *sentimentalisch* sollten Begriffe sein, die sich auf den Gegenstand, den geistigen Gehalt der Dichtung beziehen. In dieser Beziehung ist aber zwischen Goethe und Schiller keineswegs ein Unterschied. Der Unterschied liegt vielmehr in der ästhetischen Sphäre, d. h. dort, wo die Inhalte in ästhetischer Form erscheinen. Und da läßt sich allerdings ein Unterschied entdecken, daß nämlich Goethe mehr unbewußt, Schiller aber mehr bewußt produziert, so daß zwar nicht das Menschentum, wohl aber das Künstlertum bei dem einen mehr „naiven“, bei dem anderen mehr „sentimentalischen“ Charakter hat, wobei dann freilich diese Begriffe in einer übertragenen Bedeutung gebraucht werden. Drückt man es also so aus, daß Goethe den glücklichen Fall darstelle, wo der moderne Mensch doch im Besitze einer „naiven“ Dichtergabe geblieben sei, die seinem sentimentalischen Menschentum im Kunstwerk gleichsam die Waage hält, dann dürfte damit dasjenige bezeichnet sein, was Schiller mit seiner scheinbar paradoxen Formulierung meinte. Damit aber dürfte auch sogleich das dichterische Ideal deutlicher bezeichnet sein, das Schiller im Auge hatte, als er eine Vereinigung von *naiver* und *sentimentalischer* Dichtung forderte. Auch dieses Ideal ist nämlich in dieser Form ein Widerspruch in sich. Man kann nicht zugleich *naiv* und *sentimentalisch* sein. Wohl aber ist dies möglich, wenn die Begriffe auf verschiedene Sphären bezogen werden: auf das Menschentum der eine, auf das Dichtertum der andere, der eine auf die *Weltauffassung*, der andere auf die *Weltdarstellung*. Goethes Dichtung bzw. das Ideal der Dichtung würde danach als *die naive Darstellung einer sentimentalischen Weltauffassung* zu bezeichnen sein. Aber in dem Begriffe der *naiven* Darstellung steckt nicht mehr, wie in Schillers Wortgebrauch, ein Verhältnis des Dichters zur Natur, sondern zu seinem eigenen Dichten. Und doch, wie sehr wir davon ausgehen können, daß Goethes Dichten wesentlich auf glücklichen Eingebungen, auf unbewußtem Bilden beruht, so wenig werden wir darum Goethe einen „naiven“ Dichter nennen können, am allerwenigsten in seiner klassischen Zeit. Das heißt: Selbst in diesem Sinne haben die

Begriffe naiv und sentimentalisch nur den Wert von Verhältnisbegriffen. Nur im Verhältnis zu Schiller hat Goethe jenen naiven Dichtercharakter, den jener bewunderte. Aber auch umgekehrt: nur im Verhältnis zu Goethe hat Schiller als Dichter einen sentimentalischen Charakter. Denn auch Schiller schuf wie jeder wahre Dichter aus dem Unbewußten. Auch hier also geht das, was sich scheinbar grundsätzlich gegenübersteht, in Wirklichkeit ineinander über.

So geistreich deshalb die von Schiller getroffene Unterscheidung ist, so problematisch ist sie doch in ihrer Anwendung auf die Wirklichkeit. Und man erkennt deshalb den eigentlichen Wert von Schillers Abhandlung, wenn man ihn gerade dort zu erblicken sucht, wo er sich am ehesten bestreiten läßt. Ihr wirklicher Wert liegt vielmehr nicht bereits in der Unterscheidung dieser Dichtungstypen, sondern in den daraus entspringenden *ästhetischen Problemen*. Nicht wie sich Dichtung einteilen läßt, ist der wertvollste Beitrag dieser Schrift zur Theorie der klassischen Dichtung, sondern wie die so gefundenen Gegenstände behandelt werden müssen, um wahrhaft ästhetisch zu wirken und den Charakter von Dichtungen zu bekommen. Was in der allgemeinen Kunsttheorie als das Prinzip der schönen Form erscheint, das bekommt erst hier, in der Untersuchung über die verschiedenen Arten von Dichtung, einen bestimmteren Sinn. Die Überwindung des Stoffes durch die Form: hier wird sie an ihren grundsätzlichen Fällen klargemacht. Es sind also gerade das die wertvollsten Partien dieser Abhandlung, die sich etwa mit den ästhetischen Gefahren beschäftigen, die der naiven und der sentimentalischen Dichtung drohen, oder die die Forderungen entwickeln, die vom künstlerischen Standpunkte aus an die Behandlung tragischer, komischer, satirischer, elegischer und idyllischer Gegenstände zu stellen sind. Hier ist jedes Wort ein charakteristischer Fingerzeig für die ästhetischen Ideale der klassischen Dichtung. Hier liegen die Prinzipien klar zu Tage, nach denen diese gestaltet worden ist.

IV. GEGENSATZ VON NATUR- UND VERNUNFTIDEALISMUS

Wie sich in Schillers ästhetischer Gedankenwelt die Fruchtbarkeit von Kants Einsichten zeigt, so ist in Herders „Kalligone“ (1800) alles das gesammelt, was sich gegen die Art von Kants und Schillers Ästhetik und ihre künstlerische Auswirkung sagen läßt. Freilich ist das alles bei Herder so unglücklich zu Wort gekommen, daß die Kalligone in einem Augenblicke, wo die Transzendentalphilosophie auf der Höhe ihrer Macht stand, ohne jede Wirkung bleiben mußte. Geistesgeschichtlich war sie schon bei ihrem Erscheinen hoffnungslos veraltet. Und sie zu betrachten hat deshalb auch nur Sinn, wenn man sie symptomatisch

als den Ausdruck jenes Unwillens versteht, den das natürliche Gefühl gegen die spekulative Philosophie überhaupt, doch ganz insbesondere gegen eine Philosophie empfindet, die so wie die Kantische dem natürlichen Gefühl widerspricht. Dieses natürliche Gefühl aber hat von seinem Standpunkte aus durchaus recht, auch wenn das nicht besagt, daß die begriffliche Spekulation darum unrecht habe. Und so wenig die Argumente, mit denen Herder operiert, Kants Gedanken logisch widerlegen, entstammen sie dennoch einem wahren Gefühl, dem es bloß versagt ist, sich philosophisch Geltung zu verschaffen. So kommt es also weniger darauf an, was Herder sagt und wie er argumentiert, als vielmehr die relative Berechtigung jener allgemeinen Motive zu begreifen, die hinter dem Gesagten stehen, ohne daß sie den philosophisch angemessenen Ausdruck fänden. Bei dieser Betrachtungsweise aber wird es sich ergeben, daß Kant und Schiller nicht nur von Herder mißverstanden, sondern auch wirklich mißverständlich sind und eigentlich in jedem Punkte ihrer Deduktionen zum Widerspruche herausfordern, solange man nicht begreift, daß jeder Schritt ihres Gedankenganges erst durch die folgenden richtig wird und daß jede einzelne Behauptung daher nur im Zusammenhange mit dem Ganzen Wahrheit hat. So grundsätzlich sich deshalb beide Parteien an jedem einzelnen Punkte gegenüberstehen, so ist doch der Unterschied ihrer letzten richtig verstandenen Resultate praktisch weit geringer, als man nach der Erbitterung des Kampfes annehmen sollte. Und was Herders Kalligone zu zeigen scheint, daß Vernunftidealismus und Naturidealismus auch in der Ästhetik durch eine unüberbrückbare Kluft voneinander geschieden sind, das hatte Schillers Ästhetik durch ihre Verbindung von beiden längst praktisch widerlegt.

Das allgemeinste Motiv, aus dem heraus alle Angriffe Herders auf Kants Ästhetik erfolgen, ist der Widerspruch des natürlichen Gefühls gegen die logizistisch-transzendente Methode, die nicht aus der Sache selbst, sondern aus unseren Urteilen über die Sache eine Erkenntnis von der Sache zu gewinnen sucht. Kant fragt nicht, was die Schönheit ist, sondern was der *Begriff* Schönheit bedeuten muß, wenn er überhaupt einen vor den benachbarten Begriffen eigentümlichen Sinn haben soll. Er sucht das Wesen der Sache durch eine logische Spekulation über das Wesen seines Begriffes zu erkennen, der sich seinerseits nur durch logische Unterscheidung von anderen Begriffen erkennen läßt. In dieser ganzen Methode sieht Herder nichts als eine neue Art der Scholastik. Und Kants ganze „Kritik der Urteilskraft“ ist ihm letzten Grundes Begriffsspielerei. Weil aber diese Begriffsspielerei in einer ewigen Scheidung der Begriffe besteht, so ist sie ihrer innersten Tendenz nach dem zuwider, was Herder überall als seine eigene Tendenz empfindet: nämlich nicht zu scheiden, sondern zu verbinden. Kant gewinnt den Begriff der Schönheit dadurch, daß er von der Schönheit alles

scheidet, was unter andere Begriffe fällt. Er schließt: Was angenehm ist, ist offenbar etwas anderes, als was wir schön benennen, folglich kann das Schöne nicht das Angenehme sein. Mag ein schöner Gegenstand tausendmal auch angenehm sein; das was ihn schön macht, beruht offenbar nicht auf seiner Annehmlichkeit, und seine Annehmlichkeit gehört deshalb nicht zu seiner Schönheit. Deshalb gehört aber tatsächlich nichts zum Begriff der Schönheit als ganz allein sie selbst, die damit gleichsam einen allerletzten Zusatz darstellt zu den sonstigen Gründen des Wohlgefallens, das wir an einem Gegenstande haben. Nur dieser „Zusatz“ ist es, den wir Schönheit nennen dürfen. Dieser Zusatz aber ist nach Kant nichts Substantielles, er ist kein Zusatz zu dem Inhalte unserer Vorstellung, sondern lediglich ein glückliches Verhältnis, in dem die verschiedenen Inhalte zueinander stehen. Schönheit ist nur schöne *Form*. Ihr Begriff bezieht sich auf ein allerallgemeinstes Formprinzip, das von jedem Inhalte unabhängig ist. – In dieser ganzen Methode rein begrifflicher Besinnung erblickt der überall in der Erfahrung wurzelnde Herder nichts als einen Irrweg. Sie erscheint ihm lediglich Sophisterei. Daß mit den Worten angenehm, schön und gut verschiedene Begriffe bezeichnet werden, daran, meint er höhnisch, zweifle niemand. Aber worauf es ankomme, das sei, zu verstehen, wie diese Begriffe zusammengehören, die nur die Vernunft geschieden habe, während sie in der Natur, die überall eine Ganzheit sei, eine Einheit bilden. „Bloße Gegensätze lösen das Rätsel nicht auf; noch weniger willkürlich gesetzte Wortschranken“ (22, 36). „Die Guten aller Zeiten bestrebten sich, das Schöne als eine Darstellung des Wahren und Guten anschaulich zu machen und durch seinen Reiz das Rein-Sittliche zu fördern; und wir strecken eine kalteiserne Hand aus, was die Natur in uns zart verschlungen hat, unerbittlich zu trennen; lobjauchzen auf dem gefundenen kahlen Fleck, auf dem das Schöne weder wahr noch gut sein muß, darüber als über die höchste Entdeckung, als über das gefundene Rein-Göttliche, d. h. Höchst-Nutzlose, durchaus Formelle, mithin Höchst-Leere? Wenn dies nicht Entweihung des Edelsten der Menschheit, der Künste, der Gaben, des Gefühls, der Vernunft heißt, so kenne ich keine“ (22, 9). Herder seinerseits stellt sich im Geiste vor den schönen Gegenstand, den er insgesamt als schön empfindet, und versucht nun, sein Wohlgefallen daran aus seinen Bestandteilen heraus zu erklären und gleichsam aufzubauen. Dieses Wohlgefallen ist von vornherein ein sehr zusammengesetztes. Und wenn das Angenehme zu diesem Wohlgefallen gehört, so gehört es offenbar auch zur Schönheit dieses Gegenstandes, der uns zweifellos weniger wohlgefällig wäre, wenn er nicht auch angenehm wäre. Warum also das Angenehme vom Schönen ausscheiden, wenn es doch in der Natur mit ihm verbunden ist, bzw. wenn das Schöne zum Teil in ihm besteht? Warum das *sachlich* ausscheiden, was bloß *begrifflich* unterschieden ist? Und was vom Angenehmen gilt, gilt ebenso vom Gu-

ten wie vom Wahren. Mag man also das Wahre, Gute und Schöne *begrifflich* voneinander scheiden, sachlich gehören sie untrennbar zusammen und bilden eine Dreieinigkeit, die nur derjenige in ihre Bestandteile aufzulösen versuchen kann, der nicht begreift, daß das, was dem Begriff nach drei verschiedene Dinge sind, in Wahrheit nur drei verschiedene Ansichten ein und derselben Sache darstellt. – Herder würde nun mit diesem Widerspruche gegen den Begriffsfetischismus der Transzendentalphilosophie bis zum gewissen Grade im Rechte sein, wenn er nicht völlig übersähe, daß das, was von Kant zunächst begrifflich geschieden ist, im weiteren Verlaufe der Denkoperation von ihm auch wieder zusammengesetzt wird. Kant scheidet zwar von dem Begriffe der Schönheit alles aus, was nicht zu ihrem eigentümlichen Begriff gehört, und kommt damit freilich zu einer zwar sehr leeren, aber auch sehr reinen Idee der Schönheit. Dann aber beschäftigt er sich mit den Gegenständen, die mit der Schönheit gern verbunden zu sein pflegen. In dem Wohlgefallen, das diese Gegenstände erregen, kann die Schönheit aber nur als ein angehängtes Moment betrachtet werden. Diese Gegenstände gefallen nicht bloß, weil sie schön sind, sondern vielleicht auch darum, weil sie vollkommen sind. Das Wohlgefallen ist also doppelter Art. Aber nun doch nicht so, daß hier zwei Formen des Wohlgefallens nebeneinander bestehen und sich addieren, sondern, wie es vor allen Dingen Schiller lehrt, so, daß das eine Wohlgefallen in der Überwindung des anderen besteht. Das Vollkommene ist dann ein im Schönen aufgehobenes Moment. Es ist also, recht besehen, nur ein Streit um Worte, ob man in die Schönheit alles das hineinrechnen will, woraus sie sich aufbaut, was aber in ihrer Gesamtwirkung wieder „untergeht“, oder ob man als Schönheit eben nur die letzte Form bezeichnen will, von der alles Substantielle in bestimmter Weise geordnet wird. Praktisch kommt es zuletzt aufs selbe heraus.

Aus dieser grundverschiedenen Auffassung dessen, *was* man überhaupt als Schönheit bezeichnen will, den ganzen Gegenstand mit allen seinen Inhalten oder bloß seine Form, in der diese Inhalte aufgehobene Momente sind, ergeben sich nun mit Notwendigkeit die vollkommen verschiedenen Ansichten Herders sowohl über das Wesen als auch über die Wirkung der Schönheit. Wenn zur Schönheit auch alle Inhalte mit gehören, die sie umfaßt, dann muß es Herder natürlich überaus anstößig erscheinen, daß Kant das Wohlgefallen, das wir an ihr empfinden, als „interesselos“ bezeichnet. An dem Höchsten, was uns entgegentritt, sollen wir bloß ein uninteressiertes Wohlgefallen nehmen? Gerade das Gegenteil muß richtig sein. „Die Schönheit hat für den Empfindenden gerade das höchste Interesse“ (22, 38). „Interesse ist, quod mea interest, was mich angeht. Betrifft eine Sache mich nicht, wie könnte ich an ihr Wohlgefallen finden? Um zu gefallen, muß der Dichter, der Künstler, ja die Natur selbst uns zuerst in-

teressant werden; sonst geht alles, was sie uns auftragen, uns wie ungewürzte Kost, wie ein Gericht Nußschalen vorüber. Interesse ist wie des Guten und Wahren, so auch der Schönheit Seele. Nimm ihr das, wodurch sie an sich zieht ... was habe ich mit ihr? ... Interesse am Schönen; gibts ein reineres Interesse? Was ist dagegen der kalte Eigennutz, der philosophische Stolz, die üppige Selbstliebe? Vermöge des Wesens, das mich aus mir selbst setzt, indem es sich mir aneignet, vergesse ich meiner. Ohne kleinliche Rückkehr auf mich, bin ich von der Idee erfüllt, die mich über mich hebt, die alle meine Kräfte beschäftigt; dagegen jedes Uninteressante mich leer läßt“ (22, 96f.). Das gleiche gilt aber auch für den Reiz. Denn, wie Herder sagt, „das Feinste und Reinste des Interessanten heißt Reiz“. Er nennt ihn sogar das *punctum saliens* der wirkenden Schönheit. „Hat sie keinen Reiz für mich, weh' ihr, der Leblosen! Habe ich für ihre Reize kein Gefühl, wehe mir, dem Gefühlberaubten!“ (22, 97). So offenkundig Herder hier den Sinn von Kants interesselosem Wohlgefallen mißversteht – und er beweist es ja schon dadurch, daß er als die Wirkung der Schönheit genau dasjenige schildert, was Kant eben mit seinem uninteressierten Wohlgefallen meint –, so verständlich ist sein Widerspruch gegen eine Formel, die so genauer Worterklärung bedarf, um nicht mißverstanden zu werden. Denn freilich muß es jedes unbefangene Gefühl zunächst als das Gegenteil der Wahrheit empfinden, wenn ihm Interesselosigkeit angesichts des Schönen angesonnen wird. Auch muß es äußerst widerspruchsvoll erscheinen, daß wir überhaupt ein Wohlgefallen empfinden sollen, an dem wir dennoch kein Interesse haben. Und es kann darum selbst derjenige Kants Begriffsbestimmung nicht eben glücklich finden, der ihren ganz genau begrenzten und bestimmten Sinn begriffen hat. Aber ist es, wie wir wohl verstehen müssen, eine Begriffsbestimmung, die sich überhaupt nicht auf den gesamten Inhalt des Wohlgefallens bezieht, das wir an einem schönen Gegenstande empfinden, sondern lediglich auf die besondere Existenzform dieses Wohlgefallens, wenn wir uns absolut ästhetisch verhalten. Herders Widerspruch gegen das uninteressierte Wohlgefallen ist deshalb nur ein besonderer Ausdruck des allgemeinen Grundunterschiedes zwischen Inhaltsästhetik und Formästhetik. Dasselbe aber gilt von seinem Widerspruch gegen den Schein- und Spielcharakter der Schönheit, der von Kant auch nur für die Form behauptet wird, während Herder ihn auf den Inhalt bezieht und nun natürlich entrüstet darüber ist, daß das zu einem leeren Schein gemacht werden soll, was ihm als die allerrealste Sache von der Welt erscheint.

Inwiefern die Schönheit aber für Herder das Allerrealste und Allerwahrste ist, das ergibt sich unmittelbar aus seiner eigenen Schönheitserklärung. Es ist eine Schönheitstheorie, die derjenigen Goethes eng benachbart ist. Sie hat die Herder-Goethesche Naturphilosophie zur allgemeinen Voraussetzung und gibt ihr in

vertiefter Form dieselbe anthropologische Wendung, die wir von dem Formbegriffe Goethes bereits kennen. Es ist also eine Schönheitstheorie, die das Grundwesen der Schönheit wie alle vorkantische Ästhetik in die Vollkommenheit setzt; aber was sie zu Herders geistigem Eigentum macht, das ist die Art und Weise, wie er den Begriff der Vollkommenheit versteht. Es sind nach Herder drei Momente, die zusammen die Schönheit konstituieren. Er nennt *sie Wesenheit, Darstellung und Harmonie des Objekts mit dem Subjekt*. Der schöne Gegenstand muß Wesenheit besitzen; er muß, wie wir das verstehen sollen, ein organisiertes Wesen sein. Eine gestaltlose Masse ist niemals schön. Schön ist nur, was Gestalt besitzt, und Gestalt ist Ausdruck inneren Kräftespieles, das durch sich selbst besteht und zu bestehen vermag. Schön ist, was inneren Bestand hat; Bestand aber hat nur das Organisierte, das Geordnete, das sich selbst Genugsame, das Ausgeglichenere, das „Vollkommene“. Herders Begriff der Vollkommenheit hat also einen ganz und gar biologischen Sinn, wobei freilich auch das Unterlebendige in übertragenem Sinn biologisch betrachtet wird. Auch der Wassertropfen ist für Herder eine vollkommene Organisation. Vollkommen ist jedes wohlorganisierte Naturgebilde, das durch sich selbst besteht.

Das ist es, was Herder unter „Wesenheit“ als Grundbedingung der Schönheit versteht. Aber Wesenheit ist nur die Grundbedingung, nicht die Schönheit selbst. Und um schön zu sein, muß die Gestalt so beschaffen sein, daß sie ihr Organisationsprinzip gewissermaßen verrät. Dies muß uns so anschaulich in ihr entgegen treten, daß wir es ohne weiteres „begreifen“ können. Zur Schönheit eines Gegenstandes gehört deshalb die Begreifbarkeit seiner Struktur. Nur was wir begreifen können, dies Wort in einem mehr gefühlsmäßigen als verstandesmäßigen Sinne verstanden, hat für uns den Charakter der Schönheit. Weshalb Herder genau umgekehrt wie Kant behauptet, daß Schönheit nicht *ohne* Begriff, sondern *durch* einen Begriff gefällt. „Das Resultat unserer Unterredung wäre also dieses (heißt es einmal), daß ohne Begriffe und Vorstellung eines Zweckes das Wort *schön* und *Schönheit* nirgend stattfinde“ (22, 88). Das ist das, was Herder unter dem Moment der Darstellung versteht. Darstellung ist die leichte Erfäßbarkeit des Organisationsprinzipes, des Wesens eines Gegenstandes. Wie es Menschen gibt, die sich nicht auszudrücken verstehen und deren Wesen uns darum auch unklar bleibt, so gibt es auch Formen der Natur, die in diesem Sinne keine Ausdruckskraft besitzen, die sich nicht darstellen und darum überhaupt „nichts darstellen“. Zur Schau stellen muß sich das Wesen, sonst können wir auch das Vollkommenste nicht als schön empfinden. Vollkommen im ästhetischen Sinne wird deshalb das biologisch Vollkommene erst, wenn es zugleich auch ausdrucksvoll ist.

Aber auch diese Bestimmung ist noch nicht die letzte. Denn ebenso wie es Naturformen gibt, die wir trotz biologischer Vollkommenheit wegen ihrer Aus-

druckslosigkeit nicht als schön empfinden, empfinden wir auch nicht alles schön, was biologisch vollkommen und ausdrucksvoll zugleich ist. Und erst bei der Unterscheidung des wahrhaft Schönen von dem, was vollkommen, ausdrucksvoll und dennoch – häßlich ist, kommt Herder zu dem eigentlichen und höchsten Gedanken seiner Schönheitstheorie. Schön nämlich ist von allen Naturgebilden nur dasjenige, was *uns harmonisch* ist, was sich im Einklang mit unserem Wesen befindet. Schönheit empfinden wir nur da, wo wir sympathisieren, d. h. wo wir auf etwas treffen, was irgendwie unseres Wesens ist und was mit unseren Organen oder unseren unbewußten Idealen im Einklang steht. Nicht schon dasjenige, was „an sich“ schön ist, nämlich das in sich Vollkommene, sondern nur, was *für uns* schön ist, hat Schönheit im eigentlichen Sinne. „Die Darstellung, sein lebendiger Ausdruck, muß meinem Organ wie meiner Empfindungs- und Vorstellungsfähigkeit *harmonisch* sein; sonst ist das Schönste *mir* nicht schön“ (22, 104). Uns fremdartige, uns widernatürliche Naturgebilde können wir niemals als schön empfinden, auch wenn sie, wie z. B. widerliche Tiere, biologisch vollkommen sind. Wenn damit der Kreis des Schönen, der zunächst rein objektiv nach dem Maßstab biologischer Vollkommenheit bestimmt wird, zuletzt ganz und gar auf dasjenige eingegrenzt wird, was dem Menschen subjektiv entspricht, so bekommt das aber seine objektive Legitimation durch die besondere Stellung, die Herders Naturphilosophie dem Menschen im Zusammenhange der Schöpfung zuerkennt. Der Mensch nämlich ist nicht nur de facto, sondern auch de jure das Maß aller Dinge. Wie er selbst der Gipfel der Schöpfung und der Gipfel der Schönheit ist, d. h. dasjenige, worauf die Schöpfung innerlichst angelegt ist und worauf sie hinzielt, so trägt er darum auch das Gefühl für dasjenige in sich, was der Natur wahrhaft gemäß und wesentlich ist und was gleichsam auf der Hauptstrecke ihrer Entwicklungsgeschichte liegt. Er hat darum umgekehrt ein Gefühl auch für dasjenige, was im Sinne der Natur selbst als eine Verirrung, ein Abweg, eine Minderwertigkeit erscheint. Ohne daß wir sie begrifflich auszusprechen vermöchten, tragen wir doch eine „Regel der Schönheit“ in uns, nach der wir die Schönheit der Naturgebilde beurteilen und mit tiefem Recht beurteilen dürfen. In uns blickt die Natur gleichsam auf ihren Werdegang, auf ihre Geschöpfe, auf ihr Schöpfungswerk zurück und findet das eine schöner und besser geraten als das andere. Unser Gefühl ist das Organ der Natur für den Wert ihrer Bildungen. Ja wir beurteilen das Schöne nicht bloß, wo wir es finden, sondern wir erschaffen es auch aus diesen Gefühlen für das wahre Ideal der Natur und setzen damit im Sinne ihrer eigenen Schönheitsregel das Schöpfungswerk der Natur fort. So verstanden ist Schönheit also ein Werturteil des Lebens über seine Geschöpfe durch das Medium des menschlichen Gefühls. Schön ist das, womit die Natur wahrhaft zufrieden ist, weil es ihrer Wesensidee entspricht. Und es wird dabei vorausge-

setzt, daß die Natur eben *nicht* mit allen ihren Bildungen zufrieden ist, wie der absolute Naturalismus meint. Sie ist weder mit allen ihren Gestaltideen gleichermaßen zufrieden, von denen viele eben im Notzwange ungünstiger Lebensbedingungen geschaffen worden sind, noch mit jeder Ausführung zufrieden, die die einzelnen Exemplare dieser Ideen zeigen. Der Mensch aber ist ihr Lieblingsgeschöpf, und er hat am meisten von ihrem wahren Wesen und darum das tiefste Gefühl für ihre wahren Intentionen. Das, was *er* als „schön“ erkennt, ist darum allerdings nicht nur schön *für ihn*, sondern auch schön „an sich“. – Blicken wir von hier aus auf Kant und seine vollkommen subjektivistische und formalistische Schönheitstheorie zurück, so scheint allerdings zwischen ihr und derjenigen Herders ein unendlicher Abstand zu liegen. Besinnen wir uns aber auf Schillers Erklärung des Dichters als des Bewahrers der Natur, so sehen wir zu unserem Erstaunen, wie wenig auch in diesem Punkte Natur- und Vernunftidealismus unvereinbar sind. Denn nichts anderes als die Richterwürde, die Schiller dem Dichter als demjenigen zuerkennt, der noch das unverfälschte Maß der Natur bewahrt, ist auch die Würde, die nach Herder der Mensch überhaupt besitzt, dessen Gefühl die Entscheidung über schön und häßlich hat. Kant freilich würde Herders letzten Grundes metaphysische Spekulationen als solche in das Reich der schönen Träume verwiesen haben, denen keine wissenschaftliche Wahrheit zukommt. Die Freunde Herders aber würden behaupten, daß auch metaphysischen Spekulationen, wenn ihnen nur ein richtiges Gefühl zugrunde liegt, eine gefühlsmäßige Wahrheit innewohnt, die selbst die besten Begriffsspekulationen nie erreichen können. Denn wessen Erklärung dasjenige besser getroffen hat, was wir angesichts der Schönheit wirklich empfinden, diejenige Kants oder diejenige Herders, das dürfte durchaus nicht so leicht entschieden sein, wie es die wissenschaftliche Ästhetik im allgemeinen anzunehmen pflegt.

Es ist nur eine Fortsetzung dieses Kampfes auf höherer Ebene, wenn Herder ebenso wie der Kant-Schillerschen Schönheitstheorie auch jener Kunsttheorie entgegentritt, die das Wesen der Kunst in der schönen Form und die eigentliche Kunstwirkung in dem Spiele des ästhetischen Zustandes erblickt. Auch hier kommt er zu lauter Behauptungen, die den Kantischen diametral entgegenstehn. Die Kunst ist keineswegs ein „freies Vergnügen“, wie Kant und Schiller erklärt hatten. Sie steht durchaus in keinem so schroffen Gegensatze zum Nützlichen, sondern muß umgekehrt als aus dem Nützlichen hervorgegangen betrachtet werden. „Das Angenehmste wird aus dem Schwersten. Weder zu ihm noch zum Schönen wäre der Mensch gelangt, wenn es ihm nicht nützlich, ja unentbehrlich gewesen wäre; ein völlig nutzloses Schöne ist im Kreise der Natur und Menschheit gar nicht denkbar ... Die Natur kennt keine Kunst, die bloß Spiel sein dürfe, wenn sie gelingen soll: denn keine Kunst läßt mit sich spielen“ (22,

129). Mit Hohn überschüttet Herder die Behauptung, die Poesie sei ein unterhaltendes Spiel mit Ideen, bei dem für den Verstand doch so viel herauskomme, als ob der Dichter bloß das Geschäft des Verstandes zu treiben die Absicht gehabt hätte. „Wie niedrig stünden Redner und Dichter, wenn sie dies tändelnde Spiel zum Geschäft ihres Lebens machten! und wie übel zusammengeleimt wäre die menschliche Natur, wenn sie dieses Spiels bedürfte!“ (22, 144). Und Herder fordert deshalb die Kritik auf, „durch ernste Regeln das bloß unterhaltende müßige Spiel aus *jeder* Dichtung zu verbannen“ (22, 157). Wie nach Schiller die Kunst eine Tochter der Freiheit, ist sie nach Herder umgekehrt eine Tochter des Bedürfnisses. Denn ohne wirklich dringende Bedürfnisse wäre die Kunst nie entstanden. Und ohne die Einsicht in diese natürlichen Bedürfnisse kann sie daher auch nicht wahrhaft verstanden werden. Sie ist nicht spekulativ, sondern nur genetisch richtig zu verstehen. Und Herder macht deshalb in der Tat den Versuch, die Entwicklungsgeschichte der Kunst kurz zu umreißen. Freilich ist die Phantasie als solche ein Spiel. Aber das gerade macht den Phantasten zum Dichter, daß seine Phantasie kein leeres Spiel, sondern in der Form des Spieles die Wahrheit ist. „Wer in der Poesie aller Erdvölker nichts als dies unterhaltende Ideenspiel fand, nun dann, der spiele weiter. Dem Verständigen spricht der Verstand des Dichters: denn Dichtung ist Rede (λόγος)“. Die Götter Homers sind freilich Schöpfungen der Phantasie. Aber sie „waren *seiner* Welt so wesentlich und unentbehrlich als der Körperwelt die Kräfte der Bewegung“ (22, 148). „Der Genius nämlich, der in seiner Art ein höherer Verstand ist, mit Absicht gibt er zu sehen, was vor und außer ihm niemand sah; seine Welt ist eine Welt innerer Wahrheit. Sobald er spielt, indem er unterhält, um zu spielen, und spielt, um zu unterhalten, hat er, wie jener israelitische Herkules, seine Locke verloren. Kein Schöpfer mehr, sondern ein Spieler“ (22, 149). – Wer sich erinnert, wie Schillers Kunsttheorie gerade aus der formalen Idee des Spieles heraus inhaltlich zur Forderung ernstester Wahrheit kommt, ja wie sie als höchste Aufgabe der Kunst die religiöse Überwindung des Lebens betrachtet, der muß an dieser Stelle bemerken, wie sehr Herder überall offene Türen einrennt und in sehr primitiver Form Forderungen wiederholt, die der Gegner bereits weit tiefsinniger vorge tragen hatte. Aber Herder ist so von der Vorstellung, daß Kunst zu bloßem ästhetischem Spiel herabgewürdigt werden soll, geblendet, daß er denjenigen, der solches behauptet, gar nicht zu Ende hört und ihm unmittelbar ins Wort zu fallen sich nicht enthalten kann. Sein Kampf um den Ernst der Kunst ist ein Kampf gegen Windmühlen, den diejenigen allerdings nicht ernst zu nehmen brauchten, die trotz ihres formalen Ästhetizismus eine so ernste Kunstauffassung hatten wie die Klassiker. Was Herder praktisch von der Dichtung forderte und wie er sich als Kritiker praktisch zu der großen Dichtung verhielt, die neben ihm empor-

gewachsen war, das zeigt dagegen eklatant den Fortschritt, der in der rein formal-ästhetischen Begründung der Kunst lag. Diese machte die Kunst weit, Herders inhaltliche Begründung aber machte sie eng. Für Schillers Kunsttheorie war ein weiter Kreis von Gegenständen „kunst-möglich“. Denn ihre stoffliche Wirkung war ästhetisch ausgleichbar. Der Stoff war durch die Form zu überwinden. Für Herder dagegen waren künstlerisch zulässig nur solche Gegenstände, die von Natur bereits schön, d.h. also angenehm, gut oder vollkommen sind. Denn eine Überwindung des Stoffes durch die Form war in seiner Kunsttheorie nicht vorgesehen. So muß jede Kunsttheorie, die der Kunst einen bestimmten Inhalt vorschreibt mag sie diesen suchen, wo immer sie will, notwendig eng werden, während jede Kunsttheorie, die nur eine bestimmte Form für das Wesen der Kunst erklärt, dem Inhalte der Kunst einen sehr viel weiteren Spielraum läßt.

Schönen die Synthese zwischen dem Irrationalismus von Sturm und Drang und dem Rationalismus der Frühklassik vollzieht. Diesen nicht leicht nachzuzeichnenden Weg von einer zunächst rein gefühlsmäßig gegebenen Welt-sicht bis zur begrifflichen Klärung im Kantischen Vernunftidealismus, in Herders Humanitätsphilosophie und den Humanitätsdichtungen unserer beiden größten klassischen Dichter und schließlich in Schillers Theorie des Schönen versteht Korff übersichtlich und anschaulich darzustellen, und man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Sicherheit, mit der er die vielfältig ineinander verschlungenen Entwicklungsfäden auseinanderzulegen und zu ordnen weiß, ohne je den Dingen einer glatten Systematik zuliebe Gewalt anzutun, die behutsam einführende Interpretation einzelner Werke und Charaktere oder die sprachliche Klarheit und Eleganz, in der er auch für den nicht fachlich vorgebildeten Leser schwierige Gedankengänge in eindrucksvoller Weise transparent werden läßt.

KOEHLER & AMELANG
LEIPZIG

